

TESIS DOCTORAL

Acerca del saber-hacer del artista: Arte, Sublimación y Sinthome.

Presentada por:

Denisse Angelica Nadeau Herrera.

Directora:

María del Río Diéguez.

Junio, 2017.

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Formación de Profesorado y Educación

Departamento de Educación Artística, Plástica y Visual.

Programa de Doctorado

Aplicaciones del Arte en la Integración Social: Arte, Terapia y Educación en la Diversidad

Acerca del saber-hacer del artista: Arte, Sublimación y Sinthome.

Denisse Angelica Nadeau Herrera.

Bajo la dirección de la Dra.:

María del Río Diéguez

*A*gradezco a cada una de las personas

que me acompañaron y ayudaron

a sostener en este proceso

la apuesta por una singularidad posible.

Resumen

En la presente investigación “Acerca del saber-hacer del artista: Arte, Sublimación y Sinthome”, se muestra el recorrido teórico y el proceso de investigación que dio lugar a la exposición “El Objeto en el Patio” realizada en el espacio de arte El Patio Martín de los Heros, Madrid.

Jacques Lacan trajo al psicoanálisis la enseñanza de que la obra de arte posibilita un encuentro con lo real en tanto registro psíquico, que no es imaginable ni se puede simbolizar. A partir del estudio de la obra de Joyce, postula la idea de un “saber-hacer” específico del artista con el síntoma, un saber-hacer sinthome, y un saber-hacer de la sublimación que posibilitaría construirse un “escabel”. Enuncia así la posibilidad de una práctica psicoanalítica que tome como modelo o se acerque más al arte, que a la ciencia o la religión.

Siguiendo a Lacan se formula la hipótesis de que “los artistas poseen un saber que les permite hacer algo con el sufrimiento del síntoma” y se inicia el proceso de investigación. Siguiendo la “metodología del encuentro”, que genera una experiencia de resonancia con otros en grupos de investigación, talleres y procesos artísticos, se realiza un recorrido con los artistas de Arte de Acción en la Residencia de Investigación Artística, que se pregunta por la cuestión del objeto en arte y en psicoanálisis, explora su posible anclaje con el saber-hacer del artista y lleva a la investigadora a realizar una producción artística como vía de investigación.

El encuentro entre este saber en psicoanálisis que propone Lacan y el arte contemporáneo, entre su práctica analítica y los artistas, permite pensar la forma en que el artista con su saber-hacer trata el objeto. Por su parte, el artista del Arte de Acción, nos informa del tratamiento singular de su “saber-hacer” a través del uso de los objetos. Un saber-hacer que habla del hacer uso del goce, los objetos pulsionales y de los objetos del mundo, de forma que sea posible, hacer otra cosa con el padecer del síntoma; que permita a la persona cierta reparación

de la falla que subyace a su padecimiento, para que pueda ocupar un lugar en el mundo lo más dignamente posible.

Desde una ética de trabajo que, apuntando al uso del objeto, promueva en cada caso una invención singular, la perspectiva que se propone muestra la forma en que La Acción Artística puede aportar tanto a la práctica psicoanalítica como a las aplicaciones terapéuticas del arte.

Índice

Introducción al proceso	9
Presentación del tema	9
Estructura de la tesis y puntualizaciones sobre el proceso	11
Capítulo 1	29
1- El encuentro entre Arte y Psicoanálisis	29
1.1- Lo real en psicoanálisis	38
1.2- El encuentro con lo real	46
1.3- Al encuentro con el objeto en psicoanálisis	50
1.4- El encuentro con lo que resuena	76
1.5- “No busco, encuentro”	92
1.6- El encuentro en el arte desde el psicoanálisis	97
1.7- La sublimación en el arte y el objeto	101
1.8- El Arte contemporáneo y el objeto	115
1.9- El Arte de acción y el objeto	127
1.10- El objeto, la letra y el Arte Contemporáneo	136
Capítulo 2	147
2- El saber-hacer del artista	147
2.1- El saber hacer	148
2.2- El saber hacer allí con o saber arreglárselas con	153
2.3- El saber hacer allí con el síntoma	154
2.3.1- El saber del síntoma	158
2.3.2- El uso del síntoma	165
2.3.3- El uso en el saber hacer allí con	173

2.4-	El saber hacer allí más allá de lo simbólico y lo “b-ello”	178
2.5-	El saber hacer con el síntoma y el sinthome como escritura	186
2.6-	El sinthome, la letra y el estilo.....	202
2.7-	El saber-hacer del artista, el sinthome y el escabel.....	216
Capítulo 3.....		230
3- El Objeto en el Patio.....		230
3.1- El encuentro con EPMH		230
3.1.1.- EPMH El Patio Martín de los Heros.....		231
3.1.2- La residencia de investigación artística en EPMH		232
3.1.3- El proceso del proyecto “El Objeto en el Patio”		237
3.1.4- Plano de la Exposición “El Objeto en el Patio”		244
3.1.5- Partitura-Guion del evento: El Objeto en el Patio.		245
3.1.6- Instalaciones de “El Objeto en el Patio”		247
1) La fuente		248
2) El estadio del espejo.....		252
3) VELO		260
4) El yo.....		277
5) Hay que moj-arte.....		281
6) Tratado		291
7) Suspended		299
8) Ya, lo tengo.....		303
9) La malla con música.		307
10) El ladrillo		331
11) Alas		334
12) P&M /Mélodie		339

13)	Mural del Objeto	350
14)	Los pies	356
15)	Refranero.....	363
16)	Quien habla es la obra.....	365
17)	La Torre	371
18)	El objeto (punto)	380
Capítulo 4.....		386
4- Conclusiones.....		386
4.1-	Saber-hacer del artista – Singular	387
4.2-	Saber-hacer del artista – Encuentro	388
4.3.-	Saber-hacer del artista – Objeto	389
4.4-	Saber-hacer del artista – Síntoma	390
4.5-	Saber-hacer del artista – Sinthome	390
4.6-	Saber-hacer del artista – Sublimación/Escabel	391
4.7-	Algunas aportaciones pensadas para la práctica	392
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....		394
I. Referencias fuentes.....		394
II. Otras referencias.....		407

Introducción al proceso

Presentación del tema

Esta investigación es una aproximación al saber-hacer del artista desde el encuentro entre arte y psicoanálisis.

El arte ha tenido una relevancia significativa en psicoanálisis a través de su historia y más aún en los últimos tiempos de la enseñanza de Jacques Lacan. De hecho, en muchas ocasiones los psicoanalistas se han conmovido y declarado profanos ante el saber de los artistas, lo cual les ha llevado a tener un gran interés de aprender del cómo estos tratan las cuestiones del “alma humana”.

Se propone que tanto el desarrollo teórico en psicoanálisis, como la clínica psicoanalítica y sus aplicaciones terapéuticas se han visto influenciadas por el arte y por cómo los artistas tratan el padecer humano y se adelantan al saber de la ciencia. Así, tras la exploración de los conceptos ejes de esta investigación: Sublimación y Sinthome, se ha podido dilucidar lo que se considera un encuentro crucial entre Lacan, en su elaboración del saber en psicoanálisis, y el arte contemporáneo; la forma en que, desde la lógica del psicoanálisis y su encuentro con los artistas, se da a conocer que es *al objeto* que el arte apunta en lo que muestra. Los artistas contemporáneos con su tratamiento del objeto se adelantan al objeto *a* lacaniano. Lacan permite, con su invención del *objeto a* como objeto que ocupa el lugar del vacío real que causa el deseo, pensar una conjunción entre “este trocito de real del

síntoma” que es lo más íntimo y singular en un sujeto, y esas emergencias de lo real que perturban una civilización. El precedente de ese *objeto a* serían las obras de los artistas y en ese sentido el psicoanálisis podría situar en su práctica la lógica de la incidencia de algo que no marcha en lo real del síntoma, a favor de que el sujeto pueda hacerse un lugar en lo social de la manera más digna e inclusiva posible.

Para articular el constructo “El saber-hacer del artista” en el contexto del encuentro entre arte y psicoanálisis, se realizó una revisión teórica de textos psicoanalíticos y un trabajo práctico con artistas del arte de acción.

Es lo que el arte puede mostrar al psicoanálisis de su objeto, y en función de eso la ubicación de la experiencia artística, lo que ha posibilitado una formulación teórica acerca del saber-hacer del artista.

Por otra parte, este trabajo de investigación es una expresión en sí misma de una práctica que enfrenta en acto al propio investigador sobre la problematización que se plantea. Es decir: es una producción en singular que se elaboró sirviéndose de los mismos elementos que investigó.

Siguiendo los puntos anteriormente mencionados, esta tesis espera:

- 1.- Aportar complejidad y fundamentos a la hipótesis de partida “Los artistas poseen un saber que les permite hacer algo con el sufrimiento del síntoma”.

2. - Enunciar nuevas cuestiones para la reflexión acerca de las aplicaciones terapéuticas del arte a partir de algunos elementos teóricos del psicoanálisis lacaniano y su encuentro con el arte.

3.- Incentivar en el ámbito académico la realización de nuevas investigaciones que aborden las relaciones entre el arte y el psicoanálisis.

Estructura de la tesis y puntualizaciones sobre el proceso

Las preguntas iniciales que dieron pie a esta investigación son las siguientes:

- ¿Qué es eso que saben hacer los artistas que les permite crear algo nuevo y admirable, y que a su vez es capaz de movilizar emociones a quien presencia y tiene un encuentro con la obra creada?
- ¿Qué es eso que sabe hacer el artista con el síntoma?
- ¿Qué tiene que ver ese saber-hacer del artista con el sinthome y la sublimación en el arte?

A través de la tesis se presenta el recorrido tanto de la búsqueda del sentido como el encuentro con el sinsentido, un trabajo en progreso que permitió escribir un texto, concebido como algo que se abre y comienza en cada lectura y re-escritura.

No es una tarea fácil transmitir una experiencia de investigación que ha conllevado un recorrido en el que la investigadora se va debatiendo entre el no hacer una mera

repetición de lo escrito por otros o extrapolar conceptos del psicoanálisis al arte y el deseo (la intención) de transmitir algo de lo propio.

En este proceso se ha aprendido que el hacer y dar a conocer un recorrido singular implica “aprender a saber no saber”, es decir vaciarse en la medida de lo posible de significaciones, supuestos y prejuicios previos para así estar en una posición de dejarse enseñar por los autores y/o artistas y desde ahí construir un saber diferente, que capture al lector en la resonancia de algo que en apariencia es nuevo, pero que a su vez proviene de algún lugar conocido y reconocido.

En este recorrido se ha ido leyendo y construyendo, tanto a partir de que lo que resuena desde el sentido, como a partir de aquello que resuena en el cuerpo sin saber por qué. Los encuentros que configuran este trabajo no se refieren a la totalidad de los conceptos, los autores que los han trabajado, los artistas y las obras con las que se ha trabajado, sino únicamente con lo que en él se presenta.

Se entiende también que la transmisión del psicoanálisis y un encuentro posible con el arte, tampoco es tarea fácil. Dar cuenta de los propios encuentros y resonancias y ofrecerlo como experiencia de resonancia y encuentro para otros, no es posible sin cierta humildad y ambición.

El desarrollo de los conceptos y el trabajo con los artistas en este recorrido no ha seguido una técnica o método previamente establecido, sino que se ha guiado por los

encuentros: lo que resuena desde el sentido y lo que resuena en el cuerpo sin explicación inicial.

Lacan se refiere a las palabras de su amigo y artista Pablo Picasso “No busco encuentro”; ésta ha sido el referente para, siguiendo los pasos de los artistas (como lo hacía Lacan), articular un proceso de investigación guiado por los encuentros: con los significantes relacionados al arte que fueron surgiendo y con los artistas y sus trabajos.

En psicoanálisis la construcción teórica es con la experiencia en la práctica, ya sea analítica, en sus aplicaciones terapéuticas, o en otros ámbitos como el arte. Por ello en esta investigación el desarrollo de los conceptos se produce en función a una hipótesis inicial “Los artistas poseen un saber que les permite hacer algo con el sufrimiento del síntoma” y siguiendo la fórmula del encuentro; desde la experiencia de trabajo con otros en grupos de investigación, talleres y procesos artísticos. El encuentro, a veces desde el sentido y otras veces no, ha sido siempre con lo que resuena.

A partir de esta “metodología del encuentro” se inicia un recorrido con los artistas del arte de acción en la residencia que apunta a la cuestión del objeto en el arte y en el psicoanálisis, y de su posible anclaje con el saber-hacer del artista, que finalmente lleva a la investigadora a realizar un proceso artístico.

Este trabajo consta de cuatro capítulos:

El primer capítulo *El Encuentro entre Arte y Psicoanálisis* comienza con la puesta en palabras desde referentes teóricos de lo que se trata en “el encuentro”, algo que se hizo necesario realizar a posteriori para poder transmitir algo de la experiencia acontecida con la performance, que en un primer momento fue inexplicable.

El significante “encuentro” surgió del encuentro, valga la redundancia, de la investigadora con el arte de acción. Algo de lo inexplicable, conmovedor y cautivador sucedió en la participación como espectadora de la performance *Entrar para poder Salir*¹ de la artista española Ana Isabel Garrido. Lo experimentado marcó un antes y un después, fue una experiencia que conmovió el cuerpo y trastocó la concepción tradicional del arte que se tenía hasta ese momento.

Después de esta experiencia, en un primer momento se intuyó que una posible investigación acerca del saber-hacer del artista tenía que ser desde el “encuentro” ya

¹ La performance *Entrar para poder Salir* fue realizada durante el IX Encuentro de Arte de Acción, Acción! MAD en el año 2012 en el EPMH. Esta acción consistió en que la artista de un momento a otro apareció entre el público, se posicionó en medio del lugar y comenzó a introducirse en un panty color carne. Poco a poco los espectadores se alejaron, la rodearon, se quedaron en silencio y comenzaron a observarla. En la medida que la artista se introducía en el panty su rostro se iba desfigurando con la presión del panty, comenzaba a hacer ruidos por la falta de aire y el esfuerzo, ruidos que simulaban el sonido de la asfixia y/o la excitación. Algunos espectadores se alejaron del foco de atención con sus rostros expresando desasosiego y otros no dejaban de sacar fotos ante lo expectante que resultaba. Tuvo una duración aproximada de media hora y una vez que estaba la artista completamente introducida en la media comenzó a romperla con uñas y dientes hasta liberarse del todo, provocando una sensación de alivio en el público.

sea con los artistas, ya con los autores que trataran los conceptos que fuesen apareciendo.

Por lo tanto, en esta parte se muestra un recorrido del concepto “encuentro” desde el psicoanálisis lacaniano y se definen los elementos que, a partir de éste posibilitó una deriva metodológica para la presente investigación.

La articulación teórica parte del planteamiento que “la obra de arte posibilita un encuentro con algo que remite a lo real”.

Al ser *lo real* un concepto no fácil de definir se ha intentado articularlo desde aquellas concepciones que lo relacionan con el arte.

Lacan cita en varias oportunidades de su enseñanza, al pintor Pablo Picasso con su famosa frase “No busco, encuentro” para referirse a la praxis (práctica) y la teoría en psicoanálisis. Tanto para él como para Picasso, “no se trata de buscar sino de encontrar” y este encuentro tiene que ver con lo real. Es un encuentro con aquello que no se puede nombrar en primera instancia cuando sucede, pero que sin embargo solo se puede tener noticia de él cuando, gracias a lo simbólico, algo se puede decir, y así cernir en el proceso el objeto de estudio.

Además de aprender que los artistas llevan la delantera en lo que tiene que ver con el tratamiento de lo real, también se ha podido vislumbrar que el método de cada uno es

singular, no es extrapolable a otros, por lo cual la teoría debe siempre pasar finalmente sus poderes a la práctica, es decir: posibilitar en la práctica del psicoanálisis y sus aplicaciones a través del arte un lugar que dé cabida a la elaboración singular en cada sujeto.

En este capítulo inicial además de esbozar una construcción teórica acerca del encuentro y lo real, se incluyen antecedentes teóricos psicoanalíticos y del arte contemporáneo con respecto a la noción de *objeto*.

El significante “objeto” surgió como resultado del trabajo práctico realizado con los artistas del arte de acción. Sin haber hecho un desarrollo teórico previo del concepto, el proceso se dejó llevar por este significante, guió el trabajo con los objetos que habían quedado de las acciones que habían realizado los artistas, convocó a los artistas a escribir al respecto y se concretó en una exposición de una serie de instalaciones construidas con los *objetos-restos* y los *significantes resonantes* de los textos de estos artistas.

En el arte conceptual percibir la obra concreta es tan importante como actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma. No basta con la mera intuición, con el mero oficio, sino que hay algo programático, un imaginario, un ideario que el artista sigue y esto es, una poética. Suele ser previo a la concreción de la obra, aunque no siempre está explícito para el propio autor. Sólo cuando la obra se ofrece como texto a las miradas que intentan descubrir su sentido, podrá sentirse interpelado a poner de

manifiesto las temáticas que informan su obra y le dan un sentido unitario (Vásquez, 2013). Siguiendo este “sentirse interpelado” es que se ha hecho necesario a posteriori hacer una construcción de las referencias teóricas con respecto al objeto. Éstas han sido recogidas con el objetivo de aportar elementos para las posibles lecturas del material que se muestra en el capítulo 3: la exposición de instalaciones “El Objeto en el Patio”.

La noción de objeto tiene relevancia tanto en el desarrollo psicoanalítico como en el arte contemporáneo.

En psicoanálisis el concepto de objeto ha sido tratado desde Freud (1991) como parte fundamental en la constitución del sujeto. La relación que el sujeto mantiene con el objeto u objetos que satisfacen sus pulsiones se relaciona con los objetos del mundo y por tanto también en el arte y los logros culturales.

Freud postula el concepto de Sublimación en este punto, para venir a explicar uno de los destinos de la pulsión, en relación al tratamiento del inconsciente y del destino de la pulsión sexual que observó en los artistas. En este sentido los artistas le enseñaron que lo que ellos hacían con las cuestiones del “alma humana” y de las contingencias de su época, era otra cosa, algo que le conmovía profundamente sin llegar a comprenderlo y que lo hacía declararse profano en arte.

La sublimación en Freud sobre todo posibilita la mudanza del objeto de la pulsión sexual a un objeto socialmente valorado, pero además es posibilitadora de “logros culturales”.

De esta forma los artistas hacen un tratamiento del objeto especial, algo de lo cual pueden aprender tanto el psicoanálisis como otras prácticas.

Lacan (2009), por su parte, plantea: “Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío” (p.160). Ese vacío que deja lo real de la Cosa y con la sublimación “El objeto es [...] elevado a la dignidad de la Cosa” (p. 139).

Tanto Freud como Lacan definen la Sublimación en relación al objeto. Para Freud se trata de “la falta de objeto”, de la “pérdida de objeto”, porque sólo desde allí es posible pensar la relación con el objeto al modo de un reencuentro. “El encuentro de objeto es propiamente un reencuentro” (Freud, 1991, p.203). Lacan (2010) retoma la noción de objeto freudiana e inventa el “objeto *a*”. El objeto *a* es presencia y ausencia, es causa y es motor del deseo; lo no tramitado, el resto; aquello perdido que deja un agujero, una falta que buscará ser tramitada. Lacan reduce el objeto a una letra, la letra *a*, que entiende como una letra escrita en el cuerpo.

Para esta investigación se partirá de los planteamientos de ambos autores, para argumentar la tesis que los artistas contemporáneos pueden aportar al psicoanálisis y a las prácticas terapéuticas a través del arte acerca del tratamiento que hacen con el

objeto. Las vanguardias artísticas modernas, lejos de buscar hacer negocio o producir objetos de consumo cultural y estético, nos emplazan a encontrarnos con el deseo del artista como algo que está y es tangible en la historia del arte; con lo que con sus obras el artista “hace saber”, visibiliza de lo “insabido”.

El surgimiento del arte conceptual y una de sus líneas de expresión: el arte de acción (performance, happening, instalación entre otras), vino a cuestionar la concepción de la “obra de arte como objeto” en tanto objeto material que persiste en el tiempo. Por el contrario, privilegió el uso de los objetos materiales como vía para materializar una idea o mostrar un proceso: idea o proceso en los que, según ellos, radicaría la verdadera obra de arte. Una obra de arte que no es el objeto artístico en cuanto objeto material, sino la idea y el proceso que se materializan o no, a través de los objetos materiales.

Entre Marcel Duchamp y el arte conceptual, se produce un lapso de tiempo en el que el arte experimenta un cambio cualitativo irreversible; deja de estar subordinado a la representación de una realidad, y se convierte “en una interpelación de ella e incluso en una instalación de la misma con nuevas categorías que surgen de estas derivas con base en la pluralidad y en la fragmentación de lo real” (Vásquez, 2013, párr. 49).

A partir del arte Pop se produce un nuevo cambio cualitativo: un progresivo fenómeno de desmaterialización del objeto artístico por el que la obra física pasa a

convertirse en un mero residuo o resto documental de aquello que constituiría la verdadera obra de arte.

En una de estas manifestaciones artísticas contemporáneas, la performance, además de considerarse la idea como “objeto artístico”, diferenciado del objeto material acabado como un cuadro o una escultura, cobran especial importancia el uso del cuerpo, del tiempo y del espacio. En estas expresiones artísticas el uso de objetos materiales se suma al uso del cuerpo, del tiempo y del espacio como objetos, para conformar la obra.

Se dedica un especial énfasis al movimiento Fluxus, que apareció en el ámbito de la performance y tuvo como dos de sus principales representantes a John Cage y Joseph Beuys.

Para Fluxus, que se desarrolla en Norteamérica y Europa bajo el estímulo de John Cage, el lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte.

Pretende hacer un uso distinto de los canales oficiales del arte; la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos.

Joseph Beuys, uno de los más destacados de Fluxus, por su parte, pretendió acabar con la idea del arte como una práctica aislada, para configurar un concepto “ampliado” del arte, que sostiene que la auténtica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el

pensamiento. Desde su perspectiva “cada hombre es un artista” (Bodenmann-Ritter, 1995), con facultades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas. Para él existe una “fuerza creativa universal” que se revela en el trabajo y no buscaba producir objetos, “obras”, sino acciones. Los objetos de Beuys no son “autónomos” sino que forman parte de un circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados y después se convierten en signos, “documentos” o “restos” depositarios de la memoria de dichas acciones. De esta forma cambia el estatus del objeto de arte: ya no es la obra como objeto de arte sino los objetos, quienes sirven al proceso artístico; los objetos, restos de las acciones de arte, abren paso al surgimiento de las instalaciones.

La instalación se orienta hacia el objeto, pero en su uso y en la apariencia de los diferentes objetos después de la acción, e invita al espectador a ser participe activando la percepción, la imaginación y creatividad.

El hecho de que el proceso sea el centro del arte contemporáneo, y que suela ser expuesto para mostrar el origen y el desarrollo de la idea inicial, es un elemento fundamental para la investigación de esta tesis. Partiendo del proceso, se espera argumentar los desarrollos conceptuales del encuentro, lo real y el objeto, entre otros; como lugares a los que ha ido llevando las derivas del proceso que es también esta investigación, y que comenzó con un tema (u objeto de estudio) el *Saber-hacer del artista: Arte, Sublimación y Sinthome* y concluyó con una experiencia artística. Es por ello quizá que esta investigación ha ido, en sí misma, dejándose afectar por el

tema de estudio hasta el punto en que es la muestra de las instalaciones realizadas a partir de los *objetos-restos* que quedaron de las acciones realizadas por los artistas con quienes se trabajó, lo que constituye el conjunto de resultados que ofrece.

En el segundo capítulo se hace una construcción teórica de la expresión *El saber-hacer del artista* desde las referencias que dejó Lacan y que han seguido desarrollando otros psicoanalistas como Miller (2008), él afirma que: en cuanto al saber hacer o el saber arreglárselas (o saber hacer allí con) Lacan no dejó claras las diferencias, por lo cual se hace necesario construirlas.

Lacan sí se refiere en varias oportunidades al “saber hacer” y en otras al “saber hacer allí” [savoir y faire] o “saber arreglárselas” en traducción de Miller. En esta investigación se ha intentado dilucidar algo más concreto sobre ese *saber-hacer del artista* que tanto fascinó e inspiró a Lacan para su propia práctica en psicoanálisis.

Miller plantea que el *saber hacer* es el saber que tiene que ver más bien con:

la técnica, con algo que se puede enseñar; es decir, con una práctica codificada distinta de la teoría, en la cual se puede vislumbrar una división entre teoría y práctica que apunta al conocimiento universal. Sin embargo, si bien esto es algo que claramente se puede apreciar en el arte, consideramos que no es a ese saber al cual apunta Lacan cuando habla del saber-hacer del artista, y que se hace necesario agregarle el “allí con”.

Entendemos que en el “saber hacer allí con o arreglárselas con”, la cosa está ajena a la captura conceptual, no se está ni en la teoría ni en el saber en el sentido de saber articulado, sino que tiene que ver con un saber desenvolverse con algo, con un saber arreglárselas con lo singular.

Partimos de la expresión saber hacer, que Lacan ligó directamente al artista James Joyce a propósito de su “saber hacer con el síntoma”. Un saber hacer que enseña acerca de cómo el artista hizo un uso singular e inventó una solución singular a través de su arte para con su síntoma que le hacía padecer.

Lo aprendido de este artista para Lacan implicó un cambio en su práctica como psicoanalista, le enseñó que el tratamiento del síntoma va más allá de la aplicación de una técnica o un saber hacer de conocimientos acumulados.

Por otra parte, el concepto de síntoma es fundamental en el psicoanálisis desde los aportes de Freud y Lacan, y es por ello que en este capítulo se presentan las primeras definiciones de síntoma realizadas por estos autores, hasta llegar a la concepción lacaniana de *sinthome*.

Consideramos que el “saber hacer con el síntoma” a través de su escritura posibilitó a Joyce armarse un *sinthome* que, junto al *escabel* (concepto desarrollado desde el concepto de sublimación), le permitió a su vez hacerse un nombre, un lugar en mundo, que hasta el día de hoy persiste.

Es importante destacar que en psicoanálisis lacaniano los conceptos están en continua revisión, es decir, que no son conceptos cerrados o ya del todo definidos, por lo tanto, se han articulado intentando rescatar aquellas cuestiones que aporten a este encuentro desde el arte y el psicoanálisis al saber-hacer del artista.

Puesto que Lacan aprendió del saber hacer de Joyce con su síntoma, hemos considerado importante desarrollar una aproximación a qué concepción de síntoma se trata en este caso.

De modo general al comienzo, para el psicoanálisis el síntoma se define como un saber que tiene el sujeto que se conforma como una metáfora o formación sustitutiva de fantasías inconscientes que le llevan a padecer. Esto deriva en pensar que, si se descifra, el sufrimiento puede desaparecer. Sin embargo, esta definición posteriormente fue cuestionada al aparecer casos en los que los síntomas no se curaban con el descubrimiento o desciframiento de la fantasía inconsciente subyacente.

Para Lacan el síntoma es lo más propio del sujeto; siempre queda un resto y por tanto ya no se trata solo de descifrar lo inconsciente subyacente al síntoma, sino de hacer uso de ese resto del síntoma para otra cosa. Y es ahí donde el *objeto a*, que es resto de goce aquella energía pulsional que se resiste a ser capturada por el lenguaje), pasa a constituir el núcleo del síntoma.

El saber hacer con el síntoma y el sinthome de Joyce posibilita también a Lacan pensar la sublimación desde el concepto de “escabel” (taburete), porque este artista “hace del él mismo un objeto, el cual eleva a la dignidad de la cosa”, al hacerse un nombre como artista, se construye un ego (un yo) que le hace poder subirse a su “escabel”, “hacerse bello” y tener un lugar en el mundo a pesar de sus carencias. Con su saber hacer con el síntoma hace sinthome, es decir repara su falla y con la sublimación hecha escabel se posibilita un lugar integrado y valorado socialmente.

El capítulo 3 *El objeto en el Patio* muestra la parte del trabajo práctico realizado con los artistas en esta investigación; el proyecto llevado a cabo en la residencia de investigación artística realizada en El Patio Martín de los Heros (EPMH).

En esta residencia realizada desde el 2012 al 2015, se realizó una colaboración en el proyecto de la organización y se trabajó directamente con los artistas que realizaron acciones y otros proyectos artísticos en el espacio.

Durante ese periodo se realizaron grupos de investigación para trabajar con artistas, psicoanalistas y otras personas vinculadas al arte, en cuestiones teóricas como: la relación entre “arte y psicoanálisis” y “el saber-hacer del artista”.

Se concluyó con la exposición de un conjunto de instalaciones ideadas a partir de: lo que evocaron los *objetos-restos* de las acciones y los *significantes resonantes* que surgieron de las entrevistas y textos de los artistas con los cuales se trabajó durante la residencia.

En este proceso de investigación que pretende la conquista del objeto (como objeto de estudio) en esta tesis, se muestra de la experiencia de un proceso de trabajo artístico realizado por la propia investigadora: *El objeto en el Patio*.

El capítulo 4 *Conclusiones* se presenta a modo de “conclusión abierta”, ya que la indagación teórica de los conceptos relacionados al saber-hacer del artista desde el encuentro entre arte y psicoanálisis, junto con lo aprendido en el encuentro con los artistas del arte de acción, ha permitido dilucidar la importancia del uso y tratamiento del objeto en sus diversas modalidades, algo que se espera provoque alguna resonancia que invite a hacer un uso posterior de las escrituras aquí presentadas.

La importancia del *uso* tanto en la última enseñanza de Lacan y la experiencia de trabajo artístico con los artistas del arte de acción, permite dar una vuelta a la pregunta acerca del saber-hacer del artista y el síntoma para hacer nuevas construcciones, según definamos la aposición² de los términos que han sido tratados en psicoanálisis o de los que hayan surgido del mismo, para usarlos en aposición a aquellas expresiones en el arte que hacen uso de la materialidad significativa de los conceptos.

² Poner en *aposición* es yuxtaponer una palabra a otra palabra, lo que sirve para explicar algo relativo al concepto en cuestión o para especificar la parte de su significación que debe tenerse en cuenta.

El rescatar el uso del síntoma como significante y viceversa: el significante como síntoma, y sus distintas acepciones, permite acercarse a posibles soluciones desde lo más propio del *parlêtre*, desde lo más singular del “ser que habla”.

Desde esta perspectiva -apertura en la reflexión- se abre una nueva forma de conjunción entre arte y psicoanálisis, que no tiene que ver con extrapolar sentidos del pensamiento o discurso psicoanalítico, sino de construir nuevos *objetos* desde el encuentro con los artistas y el uso que ellos le dan en su hacer, en su acción a estos significantes, que incentiven otros usos o “uso-fructos” con aquello que “no sirve para nada”, el goce. Pues “el arte hace con aquello que no sirve para nada, algo que le sirve a la nada”³.

En este capítulo se presentan las ideas principales que en esta investigación se pudieron construir a partir de las siguientes aposiciones:

Saber-hacer del artista – Singular.

Saber-hacer del artista – Encuentro.

Saber-hacer del artista – Síntoma.

³ Nadeau D., Haynes M. (2016) Conferencia Performática “@ forismos?”. Ciclo: Lenguajes V, 2016, p.8. En <http://www.cilajoyce.com/arte/conferencia-perform%C3%A1tica-forismos>. Esta conferencia se inspiró en los aforismos encontrados en el seminario 23 *El Sinthome* de Lacan y en la primera conferencia performática realizada por John Cage *Lecture on Nothing* [Discurso sobre nada], realizada en Nueva York en 1949.

Saber-hacer del artista – Sinthome.

Saber-hacer del artista – Sublimación/Escabel.

Además, esta parte se finaliza con algunas aportaciones pensadas para la práctica.

Capítulo 1

1- El encuentro entre Arte y Psicoanálisis



A [Montaje de Foto-montaje]. Exposición *El Objeto en el Patio*, abril 2015, EPMH, Madrid.⁴

Para el psicoanálisis, desde sus comienzos, el arte ha sido fuente de curiosidad, inspiración y aprendizaje. Tanto para Sigmund Freud inventor del psicoanálisis como para Jacques Lacan uno de sus principales continuadores, los artistas se acercan a ciertos saberes que van más allá de la técnica y la estética, de los cuales se desconoce su fuente y a los cuales no se puede dar un sentido específico.

⁴ A es una foto montaje que pertenece a la serie editada para la instalación VELO de la exposición *El Objeto en el Patio* realizada por Genoveva Gaitan y Denisse Nadeau en abril 2015 en EPMH. Foto realizada por Non Grata en la performance presentada por la artista norteamericana Ouija en Diverse Universe Festival realizado en EPMH el 19 de abril 2014.

Estos autores del psicoanálisis fueron cautivados por el arte y coincidieron en que los artistas se adelantan a su tiempo haciendo un tratamiento de ciertas cuestiones del ser humano y de su época, que ni la ciencia logra alcanzar. Por lo tanto, para el psicoanálisis los temas que trata el arte han sido de gran importancia, así como también la mutua influencia entre artistas y psicoanalistas.

Lacan sabía que el arte no espera ni pretende que el psicoanálisis dé un sentido a su hacer. El artista “hace lo que hace sin saberlo”, es decir, tiene un saber que no sabe que tiene, un saber que es distinto al saber de la ciencia y de la conciencia, por ello no es en los significados de una obra o en la interpretación de la misma o de la vida del artista donde el psicoanálisis debe indagar, sino en sus significantes. En palabras de Lacan: “Lo expresa muy bien la fulgurante fórmula de Rimbaud: los poetas, que no saben lo que dicen, sin embargo, siempre dicen como es sabido las cosas antes que los demás” (Lacan, 2001, p. 17).

Freud por su parte escribe: “surgió un día la curiosidad de examinar los sueños que no han sido nunca soñados; esto es, aquellos que el artista atribuye a los personajes de su obra y no pasan, por tanto, de ser una pura invención poética” (Freud, 2006, p. 1285) y puntualizó que al psicoanálisis no le concierne la apreciación estética de la obra de arte ni el esclarecimiento del genio artístico, sino la relación que tiene la obra artística con las fantasías inconscientes de los seres humanos.

Lacan desarrolló, complementó e inventó conceptos de su enseñanza sirviéndose de la inspiración que le profririeron muchos artistas, de distintas épocas y de la suya fundamentalmente que coincidió con el apogeo del surrealismo. Pero para aprender del arte y los artistas, Lacan invita a dejar fuera el afán interpretativo: “Interpretar el arte es lo que Freud siempre descartó, siempre repudió [...] Al arte debemos tomarlo de modelo, como modelo para otra cosa” (Lacan, Clase 09-04-1974, inédita).

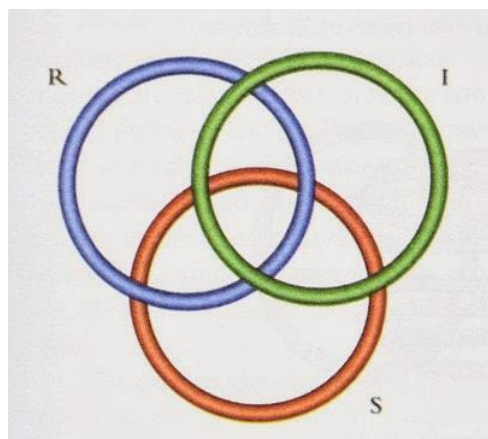
En este sentido dedicó un seminario completo y algunas conferencias a lo aprendido de James Joyce, un artista que rechazó el psicoanálisis y logró una solución singular a su síntoma con su arte y gracias al cual calificó su forma de orientarse en el arte desde una posición de “no saber”:

“No hablaré de Joyce [...] salvo para decir que es la consecuencia más simple de un repudio hartó mental de un psicoanálisis, que resulta haber ilustrado con su obra. Pero apenas lo he rozado, dado mi embarazo en lo que respecta al arte, en el que Freud se sumergía no sin tropiezos” (Lacan, JAM, p. 62).

En este particular interés por aprender del arte Lacan da a conocer que para él: “el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un saber-hacer, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir que es el arte que en cualquier bla-bla-bla” (Lacan, Clase 18-01-1977, inédita). Es decir, que el arte con su hacer va más allá del sentido o de los significados que pueda otorgar el saber de lo simbólico, va más allá del “blablablá” (más allá del sentido de la palabra).

Lacan en la medida que avanzó en su conceptualización del funcionamiento psíquico, fue pensando los conceptos desde distintas perspectivas: el estructuralismo, la lógica, la topología⁵.

Lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario, son los términos utilizados por Lacan para nombrar los registros de lo psíquico. Estos tres registros se encuentran interrelacionados conformando una tópica que constituye una estructura que se puede representar ejemplarmente como elementos anudados de un modo semejante a un nudo borromeo.



Nudo borromeo

⁵ La topología es la rama de las matemáticas dedicada al estudio de aquellas propiedades de los cuerpos geométricos. Estudia las propiedades de los espacios y las funciones. La topología se interesa la proximidad, el número de agujeros, el tipo de consistencia (o textura) que presenta un objeto, la comparación de objetos y la clasificación de múltiples atributos donde destacan la conectividad y la compacidad, entre otros.

Con la elaboración de los tres registros del funcionamiento psíquico: Real, Simbólico e Imaginario, Lacan deja una escritura que posibilita hacer lecturas de distintas cuestiones a partir de ella. Por lo cual es importante dar a conocer por lo menos de manera general estos registros para introducir al lector. No se profundiza en lo imaginario y lo simbólico como registros propiamente tal porque su uso está esbozado en las distintas articulaciones que se han hecho de los conceptos que a continuación se muestran como argumento teórico de esta investigación.

En el registro de *lo Real* se encuentra lo que no es imaginario ni se puede simbolizar. Lo real es por tanto lo que no se puede pensar, es decir, lo inconceptualizable, lo que no es posible poner en palabras.

A lo largo de la vida el ser humano inevitable y contingentemente, tiene encuentros con situaciones que remiten a lo real, como una enfermedad repentina sin causa detectable, la muerte de un ser querido, un accidente, un atentado, la imposibilidad de tener un hijo de forma “natural” etc. Ante estas situaciones se queda atónito, se angustia porque no encuentra explicación a lo sucedido; su cotidianeidad queda trastocada hasta que puede hacer uso de sus recursos imaginarios y simbólicos para sobrellevar, enfrentar e intentar explicar la situación.

Lo que Lacan plantea sobre el arte (como proceso, no como objeto de arte) se refiere a la forma en que la obra de arte posibilita “un encuentro” con algo que remite a lo real,

de una manera diferente a los ejemplos anteriores. El arte trata ese real núcleo del síntoma, de tal manera que además aporta al progreso de la civilización y los logros culturales. Es por esto que el encuentro con lo real es la brújula de este recorrido, lo cual se irá explicitando a lo largo de la escritura de este trabajo.

El registro de lo *Imaginario* se funda en un pensar con imágenes, no sólo visuales, que significan algo para alguien y está asociado a la constitución de la imagen del cuerpo y el yo. El cuerpo se constituye gracias a la imagen por lo que lo imaginario se puede observar en el cómo las personas se relacionan con su cuerpo, qué imagen tienen de sí mismos o cuál es la que quieren mostrar a los otros. Por ejemplo, en la anorexia se evidencia claramente una distorsión imaginaria entre el cuerpo que se tiene y el cuerpo que se ve.

En el arte hay innumerables ejemplos del tratamiento del cuerpo a través de la pintura, la escultura y la performance. Lacan cita *El jardín de las delicias* del Bosco para desarrollar su teoría de cómo se constituye el yo en una persona; mostrando un paralelismo entre la forma en que este artista logra representar de manera virtuosa los cuerpos fragmentados, y la cuestión imaginaria que se daría en la constitución del yo, cuando el niño necesita de la mediación de lo simbólico para hacer de aquella fragmentación una unidad.

Para Lacan el registro Simbólico y el Imaginario, son instrumentos de trabajo indispensables para que un analista tome posición en la dirección de la cura, en cuanto

que lo Real es del orden de lo imposible. Además de entender lo imaginario a partir de la imagen, es necesario pensarlo desde la impostura y las identificaciones del sujeto, ya que “en la relación intersubjetiva siempre se introduce algo ficticio que es la proyección imaginaria de uno sobre la simple pantalla que deviene el otro”.

(Chemama, 1998, p. 218). En el proceso de la cura analítica, hay todo un trabajo que se hace alrededor de las identificaciones. Ya que dependiendo de la función que cumpla esta identificación en el sujeto, éste podrá o no reconocer, que de quien habla es de alguien que nunca ha sido otra cosa más que su propia obra en lo imaginario. En palabras de Lacan (2006): “el sujeto parece hablar en vano de alguien que, aunque se le pareciese hasta la confusión, nunca se uniría a él en la asunción de su deseo.” (Lacan, 2006, p. 244).

El registro *Simbólico* es el que se funda gracias al lenguaje. Para Lacan se trata de un sistema de representación basado en el lenguaje, es decir, en los signos y las significaciones que determinan al sujeto sin que él lo sepa; el sujeto puede referirse a ese sistema, consciente e inconscientemente, cuando ejerce su facultad de simbolización. Un ejemplo claro de este registro es cuando se escucha a alguien hablar sobre sí mismo: “yo soy hombre”, “yo soy artista”, “yo soy padre” etc. En estas frases el sujeto se está representando a través de significantes que se vincularán a otros significantes que en resultado le darán significados a su yo.

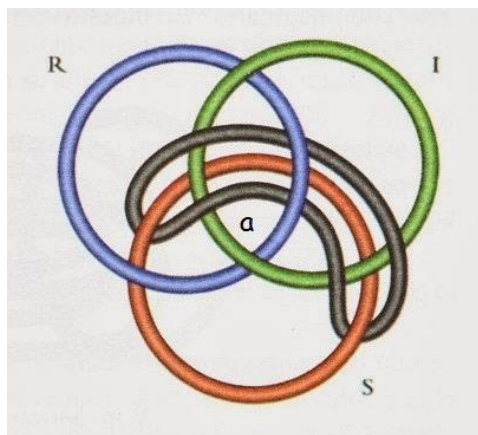
El término simbólico es utilizado por Lacan tanto para designar el registro al cual pertenecen las estructuras cuyos significantes son modelo lingüístico, son un orden

simbólico: la religión, la ciencia, las instituciones militares, las instituciones universitarias, los museos etc. Como para designar la ley que fundamenta este orden: el *Nombre-del-padre*. El nombre-del-padre (*NP*) es el significante que cumple la función de organizador que introduce al sujeto en el orden simbólico y en la cultura. Este *NP* se ejerce gracias a la prohibición del incesto y la ley. El padre cumple una función esencialmente simbólica: nombra, da su nombre, y con ese acto encarna la ley. En consecuencia, si la sociedad humana es gobernada por la primacía del lenguaje, la función paterna consiste en el ejercicio de una nominación que le permite al niño adquirir su identidad.

En cuanto al arte, hay evidencias claras de su papel en lo simbólico y su función de representación a través de la historia. Durante mucho tiempo los artistas colaboraron en las construcciones simbólicas del discurso del estado, la iglesia y la ciencia.

Lacan se vincula con muchos artistas en su vida, sobre todo del ámbito de la literatura, pintura y el cine, como: Prévert, Breton, Dalí, Picasso, Buñuel etc., de hecho, su segunda mujer Sylvia Bataille fue actriz teatral y cinematográfica. Esta cercanía a los artistas y el desarrollo de su propio pensamiento en psicoanálisis es lo que le permitió comprender que el artista hace un tratamiento de lo *real* de una manera diferente a como lo hace la ciencia o la religión. Con Joyce aprende que el arte puede funcionar como un cuarto nudo en la triada real, simbólico e imaginario; que el arte puede funcionar como un *sinthome* que anuda a los otros tres en el lugar que la conexión falla.

Lacan retoma el termino *sinthome* de la antigua escritura griega de síntoma y la hace encajar con el juego de palabras en francés entre “síntoma” [sympôme], “santo hombre” [saint homme] y “santo Tomás de Aquino” [saint Thomas d’ Aquin]. Con el termino sinthome Lacan nombra además la posición singular que concierne “saber hacer con el síntoma” de Joyce, a la escritura de Joyce hecha arte.



El nudo gris es el cuarto elemento, el sinthome.

Lacan, capturado por la escritura de Joyce, entiende que la obra de arte puede cumplir una función simbólica de *NP*, en aquellos casos en los que ésta ha fallado. La función del *NP*, según el pensamiento de Lacan, es esencial para que no se desencadene “la locura”, pero hay sujetos que logran que esto no ocurra, aunque esta función no haya funcionado según su configuración típica, gracias al arte.

En este sentido Joyce es un ejemplo de artista que consigue *anudarse*, que “repara esa falla” gracias a su *saber hacer* con su síntoma.

El encuentro de Lacan con Joyce, además de permitirle reelaborar sus concepciones, marcó en él todo un giro en su enseñanza. Joyce lo atrapó con su enigmática escritura y también lo hizo despertar de su sueño dogmático, según dice Miller (2014). Gracias a este encuentro y lo que Lacan aprendió de la singularidad de Joyce hace nuevas lecturas de conceptos psicoanalíticos y sorprende con sus invenciones, nudos y juegos de palabras. Posibilitando así a sus lectores vislumbrar su propia singularidad.

1.1- Lo real en psicoanálisis



Codesal, J. (2015). Inmóviles [fotografía]. Exposición *Ponte el cuerpo*. MUSAC Museo de arte contemporáneo, Castilla y León.⁶

⁶ Para más información sobre la exposición *Ponte el cuerpo* disponible en:
http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=6265&from=buscador*codesal

El termino *Lo real* como otros términos en la enseñanza lacaniana no tiene una acepción unívoca, es un término difícil de cernir. Sin embargo, se podría decir que es un “concepto fundamental del psicoanálisis que no se deja atrapar en un concepto”. Miller (2003a) ante la pregunta ¿qué es lo real? Agrega que es justamente la pregunta que no habría que formular, puesto que ella implica tener que aproximarnos a una definición, como quien busca una verdad, mientras que lo real no se ajusta a la verdad, ni a una pregunta que apunte a definir lo verdadero sobre lo real. Por el contrario, es por la vía de las respuestas ante lo real que se puede avanzar.

Miller (2008) recuerda que quienes frecuentan e intentan acercarse a su enseñanza deben estar advertidos de “su carácter aporético, no conclusivo” y conocer “que no se puede acceder a él sin construir” (p. 12.).

Es solo a través de la palabra y su materialidad significativa que algo de ese real “podemos captar”, por lo tanto, para poder cernir algo con respecto a lo que es lo real no queda más que recurrir a antecedentes conceptuales (recogidos específicamente para esta investigación), que permitan hacer esta construcción.

El antecedente conceptual por excelencia, de lo que será postulado como lo real por Lacan, lo encontramos en los textos freudianos bajo la forma del acontecimiento traumático, como algo inasimilable pero que insiste en no dejarse olvidar gracias al padecer que provoca el síntoma.

Lo real es presentado a través de la *tyche*⁷, destacando el orden de un “encuentro con lo real” (Lacan, 2010a, p. 62).

Lo real es aquello que excede lo simbólico, lo que la intervención de lo simbólico expulsa de la realidad, para un sujeto. No se trata de la realidad ordenada por lo simbólico o la llamada “representación del mundo exterior”. Pero, sin embargo, cuando vuelve en la realidad es en un lugar donde el sujeto lo encuentra bajo la forma de algo que lo despierta de su estado ordinario o cotidiano (Lacan, 2010b), y al despertarlo o sacarlo de su estado cotidiano lo puede dejar angustiado, perplejo, aturdido, sin sentido.

Lo real aparece también como del orden de lo imposible, es decir, de aquello que no puede ser simbolizado completamente en la palabra o la escritura y es por eso mismo que se dice que “lo real es lo que no cesa, de no escribirse” (Lacan, ídem).

Y no es sin el cuerpo que se tiene noticia sobre lo real “Lo real, es el misterio del cuerpo que habla, es el misterio del inconsciente” (ídem, p. 158). Lo real se experimenta en el cuerpo. La sexualidad y la muerte son los dos ejes de coordenadas mayores con los que el sujeto intenta localizar en el discurso ese “agujero negro de su universo particular, aquello que no cesa de no escribirse, de no representarse en él y

⁷ La palabra *tyche* es tomada por Lacan del vocabulario de Aristóteles de su investigación sobre la causa. En la mitología griega *Tyche* era la personificación del destino y de la fortuna, ella, en tanto diosa regía la suerte o la prosperidad de una persona o comunidad y lo hacía de una forma aleatoria; esta característica de lo aleatorio es lo que lleva a Lacan a emplear esa designación de *tyche*.

que llamamos lo real” (Bassols, 2012). De ahí que Lacan lo igualara, como se dijo anteriormente, a lo imposible lógico. Lo real es lo imposible en la medida que no puede llegar a simbolizarse ni a imaginarizarse, por tanto, no cesa de no escribirse en los otros dos registros (simbólico e imaginario).

Lacan (2010a) retiene la puesta fuera de campo de lo real por lo simbólico; una definición que insiste en el retorno y la existencia irreductible de esto real “Lo real es aquí lo que vuelve siempre al mismo lugar, a ese lugar donde el sujeto [...] no se encuentra con él” (p. 57).

Si se llama *tyche* al encuentro con lo real es porque en la repetición, el automatismo (automaton) del retorno de los significantes que marcan el destino de un sujeto es donde encuentra su lugar. Más allá de lo que el sujeto repite, lo real se caracteriza por no ser encontrado, por escapar a la captación del pensamiento. Lo real solo puede sentirse en el cuerpo cuando algo del sentido se ha fugado.

En lo real como lo imposible que “no cesa de no escribirse” (Lacan, 2010b, p. 74) es donde “Se produce el goce que haría falta que no fuese” (ídem). Con esto Lacan quiere “hacer notar que el goce pertenece a lo real” (p. 76).

El goce es otro concepto que tiene un recorrido de varias acepciones, sin embargo, a modo simple en lo que concierne a lo real, el goce tiene que ver en Lacan a la pulsión freudiana⁸, pero no solo a una unión entre pulsión de vida y pulsión de muerte o principio de placer y principio de displacer. Sino que tiene que ver con una cuestión de economía psíquica, porque lo simbólico al recubrir lo real del goce, el goce se reduce. Sin embargo, no es solo eso. El goce para Lacan (2010b) es del cuerpo, se siente en el cuerpo, porque es en los orificios del cuerpo que este está en circulación mediado por los significantes que lo han marcado. En pocas palabras, el goce habla de las diferentes relaciones con la satisfacción que puede tener un sujeto deseante y hablante en la experiencia de usufructo de un objeto. Es decir, en los objetos *a* (oral, anal, escópico, invocante), es en esos recortes donde se podrá apreciar cómo está regulado o no ese goce, se puede observar cómo esa economía psíquica se ajusta al modo singular de goce de cada sujeto.

De lo real del goce no se tiene una aprehensión directa porque la dimensión simbólica lo recubre y al mismo tiempo lo cierra.

En el arte en cuanto al goce no todo es resignificable, el arte contemporáneo muestra ese fallo:

⁸ La pulsión freudiana es aquella carga energética del cuerpo que moviliza y empuja al organismo hacia un fin. Freud (1991) concibe la pulsión como una carga energética entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el psiquismo. La pulsión es una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de unión con lo corporal. (Freud, 1915)

“no todos los acontecimientos son resignificables, no todos adquieren significación nueva cada vez; al contrario, nos muestran que no todo es significable; de allí, la huella, la falla de la significación: la forma y el contenido no concuerdan, lo que es para uno no es para los otros” (Caballero, 2011, p.42).

La escritura inspirada en la lógica que toma Lacan para muchos de sus matemas y fórmulas hace uso de los símbolos (cuantificadores, variables) y, por lo tanto, de una formalización simbólica. Es desde la perspectiva de la existencia de lo real que Lacan inventa una escritura que no le deba nada a los símbolos, sino a su materialidad únicamente, y que le permita no sólo cernir lo real sino también presentarlo materialmente. Esta escritura es su topología de los nudos que la presenta bajo la forma de redondeles o círculos anudados conjuntamente: el círculo de lo real, el de lo simbólico y el de lo imaginario. En última instancia, el nudo borromeo muestra, por su sola materialidad, la existencia de lo real. Una vez que se ha admitido que este anudamiento está en el origen mismo del deseo humano, es forzoso notar que ninguno de los tres registros es reducible a los otros y que lo real existe con relación a lo simbólico, es decir, al lado, anudado a él gracias a lo imaginario. La especificidad de esta escritura borromea está en que permite mostrar materialmente la existencia de una estructura que se sostiene en algo real irreducible a lo simbólico, pero ligado a él. Y ligado a lo que Lacan (JAM) llama su invento “Yo invente eso que se escribe como lo real [...] Naturalmente, a lo real no basta escribirlo *real*. Unos cuantos lo hicieron antes que yo. Pero yo escribo este real con la forma del nudo borromeo que no es un nudo sino una cadena, que tiene ciertas propiedades. En la forma mínima que tracé

esta cadena, se necesitan por lo menos tres elementos. Lo real consiste en llamar a uno de esos tres *real*” (p.127).

Este breve recorrido acerca de lo real pretende acercar a esta cuestión planteada por Lacan que el arte con su quehacer posibilita el encuentro con algo que remite a lo real, es decir, el arte hace un tratamiento de eso que remite a lo real de una manera diferente a como lo hace la ciencia y la religión. Mientras la ciencia intenta tapar, controlar, desmentir la existencia de lo real, desde un saber que apunta a controlar hasta lo imposible. La religión evita el vacío de significado de lo real mediante el ideal de Dios, sus ritos, sus mandatos y prohibiciones.

El arte para Lacan hace algo alrededor de ese vacío que deja la Cosa, el agujero, lo real. El arte organiza de tal manera que hace algo con lo real que apunta a una solución singular.

Del como los artistas hacen alrededor de ese vacío Lacan (2009) da varios ejemplos, sin embargo, resulta interesante dar ejemplo de tratamiento que hace un artista contemporáneo, con el cual se trabajó durante esta investigación. Javier Codesal⁹, es un artista que trabaja con temáticas que remiten a lo real, el mismo lo dice en una entrevista realizada para la revista Letras Lacanianas cuando se le pregunta acerca de

⁹ Para más información sobre Javier Codesal en https://es.wikipedia.org/wiki/Javier_Codesal

“Vislumbres de lo Real” de su libro *Dos películas*. En esta entrevista Codesal refiere que “apego a lo real consiste en no pasar de largo ante ciertas cosas como la fragilidad del cuerpo, el dolor, la enfermedad o la muerte”. Él da a conocer que durante los primeros años de su trabajo le gustaba promover emociones fuertes, lo cual hacía que aquella intensidad se concretara en lugares, figuras y temas en torno al cuerpo, la sexualidad, la enfermedad, la muerte, entre otras. En aquel momento él no sabía muy bien que eso tuviera un campo de acción propio, ni hubiera utilizado la palabra real para definirlo. Solo pasado suficiente tiempo, su trabajo se fue moviendo, perfilando una manera de hacer, pero los temas de algún modo continuaban y muchas veces se le interrogó sobre cierta dureza que parecía transitar por su obra. Ante lo cual, él precisó:

“Me hice más consciente de mi localización y de mi postura. Aunque me siguen interesando la intensidad y la emoción, he modificado la distancia y ahora concibo el trabajo con mayor sutileza. Ya no intento promover emociones fuertes, dejo que vengan si han de llegar y me limito a no mirar para otro lado, cuando lo cierto es que continuamente se nos presentan cosas que nos conmueven de raíz, dejando al aire la pequeña estructura que nos sustenta. Al aire o en el aire, no sé... El arte trabaja por esa zona inestable donde se atisban límites. Y, por supuesto, voy a nombrarlo, el dolor es un testigo preciso que demarca territorios, tanto por afuera como adentro de nosotros; muchas veces he probado su actividad, sea como causa, sea como medio para la realización de una obra. Siento además especial afinidad

con el arte que hace experiencia de los extremos de su propio lenguaje, no sólo demoliéndolo, también creándolo”¹⁰.

1.2- El encuentro con lo real



Krauke F. *The Butcher plaesure* (El placer del carnicero) [Performance]. Diverse Universe Festival, 19 abril 2014. EPMH, Madrid.

Para referirse al encuentro con lo real Lacan (2010b) usa el termino *tyche*. La *tyche* como encuentro con lo real es un encuentro inesperado que se busca repetir pero que en tanto puede ser un encuentro fallido, y es fallido porque es un encuentro

¹⁰ Fragmento recogido de la entrevista realizada por Oscar Caneda, Araceli Fuentes y Denisse Nadeau para la revista Letras Lacanianas disponible en https://issuu.com/uzapuca/docs/letras_7_web

con lo real del trauma, que es aquello inasimilable de la experiencia humana. “El trauma es concebido como algo que ha de ser taponado por la homeostasis subjetivante que orienta todo el funcionamiento definido por el principio del placer” (p. 63) pero que sin embargo insiste en no dejarse olvidar, se repite y reaparece de forma más o menos encubierta. Lo traumático es aquel encuentro con algo que remite a lo real que dejó huella en el cuerpo del sujeto. Todo ser humano inevitablemente tiene algún encuentro con lo real, toda persona a lo largo de su vida y más aún en la infancia ha tenido algún encuentro con algo de la sexualidad o la muerte que no se ha podido explicar y que ha dejado una mella que será necesario tratar de una u otra manera a través de lo simbólico. Un ejemplo clásico es cuando a un niño ante la muerte de un familiar cercano se le cuenta que el ser querido que se ha muerto “se ha ido al cielo y desde ahí lo cuidará”, esta intervención de lo simbólico surtirá más o menos efecto hasta que nuevamente algo que remite a lo real suceda y se remita a esa pérdida anterior y tal vez en esta nueva experiencia ese “cuento simbólico anterior” ya no sirva, por lo tanto, será necesario un nuevo tratamiento de aquello inexplicable.

El sujeto está expuesto a manifestaciones contingentes, a pequeñas interrupciones y discontinuidades y ante lo imprevisto la repetición toma un sentido; porque surge un orden, se produce un efecto de sentido articulado, y se constituye *la trama* del inconsciente que en su fondo tiene *el trauma*, y en esos puntos radicales de lo real que Lacan llama encuentros, hace concebir la realidad del sufrimiento, pues “La realidad está ahí sufriendo, está aguantada, a la espera” (p. 64).

La *tyche* en la formulación lacaniana se hace acompañar por el *automatón*, el cual se refiere al retorno, el regreso, la insistencia de los signos, mientras que “Lo real está más allá del automaton [...] lo real es eso que yace siempre bajo el automaton” (p. 62). Es decir, que en lo que se enuncia, bajo la cadena que forman las palabras en el decir, lo real se cuela como camuflado que sólo como por azar se encuentra para volver pronto a eclipsarse.

La *tyche* en tanto que encuentro con lo real, está en íntima relación con lo que acontece súbita y contingentemente y la dimensión del encuentro se opone al orden propio del automaton de la repetición de la cadena signifiante.

Miller (Lección 30-01-2008) puntualiza que Lacan en su última enseñanza quiere para el psicoanálisis un real que le sea inherente y diferente al real de la ciencia. El real del psicoanálisis es el real de la modalidad del encuentro, de la contingencia. Es donde hay un agujero con lo que es contingente, hay una imposibilidad “Lo que es del orden del acontecimiento propiamente dicho es lo que no podría ocurrir; todo aquello que sale del círculo de lo posible. Ese es el sentido exacto que Lacan da a la contingencia” (Miller, 2003, p.45). Y es en el registro de la contingencia que se sitúa la experiencia de goce.

Miller (2008) además plantea “todo lo que concierne en el análisis al goce, a los modos de goce, a la emergencia del modo de goce particular de un sujeto es siempre del orden de la contingencia” (p. 357). El encuentro determina la modalidad de goce

que para cada uno es singular. Es a partir del encuentro con el goce que empieza la repetición. Goce y contingencia quedan articulados en el encuentro.

La reducción de la contingencia, del encuentro, es del orden de lo posible, lo que en algún momento deja de escribirse. Puede ocurrir, entonces, que súbitamente, bajo la modalidad de la sorpresa, se capte en un instante lo que tiene valor de acontecimiento imprevisto.

En cuanto al orden del acontecimiento y la sorpresa el tema del encuentro en la performance y su tratamiento del tiempo parece resonar. Sobre todo, en su diferencia con el teatro.

Toro (2009) refiere que la performance a diferencia de la obra teatral no se repite, se presenta una vez o pocas más, pero nunca volverá a ser igual “Rompiendo así la linealidad del discurso tradicional” (p. 51). Además, la performance “tiene un mensaje que es único para cada performance o performer [...] En el performance el público crea una sección de la trama del discurso performance y por lo tanto es parte de la acción (p. 51-52). En otras palabras, el performer rompe con la repetición del automaton de la cadena signifiante, con la repetición en el uso de los objetos en el acto que no se repetirá y en el hacer captura, algo de eso real que se cuela.

Para Toro en el arte de la performance, la acción performática “implica ya no la representación sino la (re)representación, es decir, un evento de carácter retroactivo que se (re)presenta como un algo indescifrable, de ahí también su carácter de ocurrencia”

(p. 62), o contingencia. En el arte de la performance ocurre algo muy particular, no existe un personaje, no hay un actor “no tenemos ante nuestros ojos la presencia de un ser producto de una mutación imaginaria. Se trata más bien de la presencia de lo real” (p. 68-69).

1.3- Al encuentro con el objeto en psicoanálisis



O [foto-montaje]. Performance *Madre vs Padre NO! Our Everyday Bread*. Diverse Universe Festival, 19 abril 2014. EPMH, Madrid.

La temática del objeto tiene un amplio recorrido en psicoanálisis, desde distintos autores post freudianos, sin embargo, para este trabajo se han recogido aquellas referencias freudianas que permiten un acercamiento al objeto *a* lacaniano y su vez posibilitan una lectura vinculada a los conceptos que se tratan en este encuentro entre el arte y el psicoanálisis.

La cuestión del objeto en psicoanálisis se convierte en una problemática cuando Freud (2006) da a conocer que el objeto que satisface la pulsión sexual no siempre sigue el modelo de satisfacción de la necesidad sustentado por la biología. No siempre corresponde a la norma biológica, no siempre es la satisfacción directa de la necesidad por el objeto, sino que hay otros objetos que pueden satisfacer a la pulsión y por tanto el sujeto puede relacionarse de diversas maneras con el objeto que satisface su pulsión.

La pulsión sería aquella carga energética del cuerpo donde lo psíquico adquiere fuerza. Freud (1991) la caracterizaba por ser una carga energética que moviliza y empuja al organismo hacia un fin. El fin o la meta sería suprimir el estado de tensión o excitación corporal (fuente de la pulsión); que surge gracias al objeto y, donde su descarga se produciría en y por este “objeto”.

Freud (1991) luego de un largo recorrido, postularía la existencia de dos grandes pulsiones; Pulsión de Vida y Pulsión de Muerte.

La Pulsión de Vida, también conocida como Eros, tiene como función crear unidades cada vez mayores y mantenerlas, tiende al progreso y a la creación.

Y la Pulsión de Muerte en cambio, análoga a Tánatos, busca disolver los conjuntos y destruir las cosas, tendería a la reducción completa de la tensión con el objetivo de volver al ser vivo a un estado anterior y finalmente inorgánico, a la muerte.

Esta Pulsión de Muerte estaría en el origen de toda pulsión, teniendo el privilegio de ser la expresión del principio más fundamental del funcionamiento psíquico.

Las pulsiones durante toda la vida buscan su descarga completa, la cual sólo puede ser satisfecha en parte, pulsando a repetir aquellas situaciones vividas en los primeros períodos de la infancia; de esta forma, y de acuerdo a la atemporalidad de lo psíquico, da la ilusión al sujeto de que cada experiencia vivida es distinta.

La pulsión sexual del ser humano nace por las contribuciones de numerosos componentes externos y por la contribución de las pulsiones parciales. De hecho, son las excitaciones periféricas del cuerpo, de ciertas partes privilegiadas del cuerpo (genitales, boca, ano, uretra), que dan aportes esenciales a la “excitación sexual”. Estas partes privilegiadas del cuerpo Freud (1991) las denominó “zonas erógenas”, las cuales están cargadas de esta energía pulsional en mayor o menor medida.

La medida de esta carga depende de la relación que el sujeto haya tenido con el “objeto” que satisface la pulsión en sus primeros años de vida.

La relación con el objeto que satisface la pulsión y el monto de carga pulsional de las zonas erógenas, establecerá la base para las posteriores experiencias que el sujeto tendrá a través de su historia.

La forma y la intensidad de energía pulsional puesta en el vínculo que el sujeto establezca con los objetos que satisfacen la excitación oral, anal y genital. Se reflejará en los distintos ámbitos de su vida.

En el psicoanálisis freudiano el primer objeto es el pecho nutritivo o el objeto que primero alimenta al bebé. Es fundamental que este objeto sea perdido para que el sujeto se constituya, es decir que el niño se separe de este objeto, pues solo así dará paso a surjan otros objetos que vengan a satisfacer las pulsiones (Freud, 1991). Esta constitución del objeto como perdido posibilita una ruptura, una diferenciación entre lo que es el sujeto y el objeto. El objeto no es algo dado, sino que se constituye en íntima relación con la constitución del sujeto.

Para Freud es solo desde la falta de objeto, de la pérdida de objeto, desde donde es posible pensar la relación del sujeto con el objeto al modo de un reencuentro. “El encuentro de objeto es propiamente un reencuentro” (Freud, 1991, p.203). Por eso el objeto se constituye como perdido. El momento de su pérdida es el momento de su constitución. Y es desde ahí que se inauguran los futuros “reencuentros” con objetos a lo largo de la vida del sujeto.

Este objeto perdido estará en la base de la constitución subjetiva y quedará como huella de una falta, de una pérdida que posibilitará que el sujeto posteriormente vaya a su reencuentro.

Lacan (2006) por su parte planteará que lo característico del objeto pulsional es el ser inalcanzable. Por tanto, este objeto además de estar estrechamente vinculado con la historia de cada sujeto es variable y particular para cada uno de éstos.

Lacan (2010) retoma a Freud para hacer su propia lectura de la concepción de objeto perdido e inventa la concepción de *objeto a*.

Es importante destacar que la constitución de los objetos *a* no remite a etapas cronológicas del desarrollo de la relación con el objeto, sino que el objeto *a* es un operador que cumple una función.

Ese objeto “en verdad” no es más que vacío y por tanto nombrado por esa primera letra *a*, es un objeto que se separa, se aísla, se re- corta del Otro ¹¹ y queda como resto separado del cuerpo. A veces se presenta en su función de causar el deseo y otras veces bajo la forma de angustia (Lacan, ídem).

La angustia es la manifestación en el cuerpo de la presencia de lo real del objeto, ésta se mueve mal en lo simbólico porque en el terreno del significante “hay engaño”, mientras que la angustia, puntualiza Lacan, es un afecto anclado en la certeza que no se deja engañar.

¹¹ El Término *Otro* es utilizado por Lacan para designar el lugar de lo simbólico, el significante, la ley, el lenguaje, el inconsciente o incluso Dios. Este Otro debe entenderse en tanto lugar que se hace con el lenguaje, que según quien sea ese Otro tiene un saber determinado que regirá al sujeto que tenga un lugar allí, es por eso que ese Otro puede ser la madre, Dios, la ciencia, una institución etc.

La angustia en este recorrido es “termino intermedio entre el goce y el deseo, en la medida en que es una vez franqueada la angustia, fundado en el tiempo de la angustia, como el deseo se constituye” (p. 190).

Los significantes hacen una red de huellas que engendran un mundo. El mundo del sujeto que habla tiene una característica esencial y esa es que en él es posible engañar. La angustia es un corte, “este corte neto sin el cual la presencia del significante, su funcionamiento, su surco en lo real, es impensable” (p. 87).

Ese corte que deja aparecer lo inesperado es un pre- sentimiento, sentimiento que en francés es “*sentiment*” y que en ambos idiomas da juego a “*sentí- miento*” o “*sentí- ment*”, es decir el sentir que miente, que engaña. Y esto es porque está mediado por el significante y los “sentidos *sentidos*”. Y es por eso que “la angustia es lo que no engaña” porque es un “*pre-senti-miento*”, está antes del nacimiento de un sentimiento. “A partir de la angustia se puede tomar cualquier orientación. Lo que esperábamos [...] es la verdadera sustancia de la angustia [...] *es ese lo que no engaña*, lo fuera de duda [...] la angustia es la causa de la duda” (ídem).

A propósito del objeto *a*, la angustia y el deseo Lacan (2010) cita las pinturas de *Santa Ágata* y *Santa Lucía* de Zurbarán, una con sus senos en una bandeja y la otra con sus ojos en la bandeja.



Zurbarán F. de, (1630-1633), *Santa Ágata* [Pintura]. Museo Fabre, Montpellier.



Zurbarán F. de, (1625-1630). *Santa Lucía* [Pintura]. National Gallery of Art, Washington.

Con estos cuadros Lacan señala que la angustia es una señal de ausencia y presencia del objeto. En estos cuadros se puede apreciar presentificado el objeto en los senos y ojos de las santas puestos en las bandejas. Sin embargo, la ausencia se refleja en que el objeto está siempre velado y es por tanto la función que rescata del arte. La función de “velar” el objeto *a* es propia del arte: “Lo que en las imágenes de Lucia y Ágata puede interesar verdaderamente, la clave está en la angustia. Pero hay que buscarla” (p. 177). Es ahí donde introduce la otra vertiente del objeto que es causar el deseo como aquello que no puede ser visto:

“las personas encantadoras que nos trae Zurbarán presentándonos esos objetos en un plato, no nos presentan sino aquello que en este caso puede constituir –y no nos privamos de ello – el objeto de nuestro deseo estas imágenes no nos introducen de ningún modo en lo que la mayoría de nosotros se refiere en el orden de la angustia” (p. 177).

La presencia y ausencia del objeto *a* opera ya sea como el afecto de la angustia que no engaña, es decir que señala la existencia de lo real inexplicable en el cuerpo que la siente y por otro el deseo que causa, es decir que moviliza al sujeto en búsqueda de otros objetos “de la realidad” que vengan a rodear a ese objeto vacío y perdido que queda como un agujero.

La función de “velar” el objeto *a* en el arte, alude a que el arte hace un “como si”, hace como un efecto pantalla que permite poner distancia al espectador, el arte hace

un recubrimiento simbólico del agujero, lo que permite que el vacío sea generador del deseo (Lutereau, 2009).

El objeto *a* se manifiesta de cinco formas diferentes en el cuerpo: el objeto oral (el seno), el objeto anal (las heces), el objeto escópico (la mirada) y el objeto invocante (la voz). Los cuales son presididos por el “falo”, que viene del objeto fálico freudiano (tener o no tener pene). El falo no hace par con ninguno, a diferencia de los otros, pero se vincula con todos al ser quien los recorta del discurso del Otro (ley simbólica del lenguaje) con su función significante de la falta. Estos objetos pulsionales en cada sujeto tendrán sus singularidades; su forma de regularse y de ser tratada, de acuerdo a como haya sido registrada esa pérdida.

Lacan, cuando cita las pinturas de Zurbarán, interroga a su auditorio y le pregunta si acaso no les llama la atención que él les hable que estas pinturas muestran los objetos *a* de una manera positiva, es decir presentes. A lo cual responde que no debe confundirse la forma positiva de presentación del objeto *a* con la presentación de las formas del objeto *a*: la mirada, las heces, el seno, la voz y el falo. El objeto *a* es un agujero en la estructura, por lo tanto, estas formas anatómicas son parte privilegiadas del cuerpo que pueden enseñar la particularidad de una lógica del agujero y su vaciamiento a partir de una operación simbólica. Son metáforas biológicas para poder pensar los orificios del cuerpo donde se regula la pulsión según Freud y el goce según Lacan.

Los objetos *a* se desprenden del cuerpo. Del cuerpo real que está enganchado en el lenguaje. El lenguaje produce fundamentalmente cuatro cortes, más uno que da sentido a los anteriores. Son las cuatro formas que toma el objeto al caer por el corte significativo en el cuerpo, esto quiere decir que el objeto *a* es el objeto perdido, el agujero que queda por la introducción del lenguaje.

Siguiendo esta línea es que se puede decir que el llamado *objeto fálico*, es el agujero central, porque es en su condición de falta central, es que está presente en cada objeto, es la causa de que “no existe la relación sexual”¹². Es por eso que Lacan (JAM) en su última enseñanza no volverá a hablar del falo como el significante de la falta, sino como una función.

Es desde cada uno de estos objetos que se regula el goce asociado al mismo y se hará algo con ello, tanto a nivel simbólico como imaginario en el cuerpo.

Para Lacan (2010). El primero de estos objetos o representantes del objeto *a*, es el *objeto oral* “el pecho nutricio” que tiene su carácter amboceptor: pertenece a dos organismos (el de la madre y el del hijo). Es por tanto que la pérdida de este objeto

¹² La fórmula “No hay relación sexual” Lacan (2010b) la propone para referirse al agujero de lo real que hay en lo simbólico que hay en lo psíquico humano, es decir que a nivel inconsciente no es posible escribir una relación entre un hombre y una mujer, porque hombre y mujer no son más que significantes. Y por tanto siempre habrá algo real que no se puede significar, lo cual provocará el goce del síntoma, lo que hace padecer.

marcará al sujeto niño según como se halla tramitado está perdida, tanto a nivel imaginario en la imagen de su cuerpo como a nivel simbólico; que serán los significantes asociados a la oralidad.

Lacan además puntualiza, que no conviene olvidar que este objeto se funda en un acto original esencial para la subsistencia biológica de los mamíferos que es, la succión.

La succión posibilita que el niño funde la función de borde gracias a la erogeneidad (estimulación, carga energética que deja huella en el cuerpo) del acto nutricional. Es decir, los labios pasan a representar una imagen de un rededor, de un contorno alrededor de un agujero. Por lo tanto, el objeto de la pulsión oral “Es lo que habitualmente llamamos seno de la madre” (p. 253).

El seno sólo en apariencia pertenece al Otro materno, el niño no es destetado: es él quien se desteta; es él quien “cede el pecho”.

En el nivel de la pulsión oral “el punto de angustia está en el Otro” (p. 256) en la madre. Se entiende que su pecho, algo que era íntimo para ella y que tenía una función en su vida erótica, de pronto deviene no sólo diferente en forma, tamaño y función, sino y sobre todo deviene exterior, pasando a ser parte de otro que no es ella: del niño.

Correlativamente, la angustia del sujeto, del niño, no es la separación de la madre sino la propia angustia de ella, angustia del Otro y que en el niño tramitara subjetivamente según los significantes elegidos en esta transición.

Sobre el segundo objeto, también sacado de la lectura de Freud, *objeto anal* (las heces) entra en la subjetividad por la vía de la demanda del Otro (la madre que pide al niño su caca). El deseo en este caso se pone en juego al retener, por tanto, aquí la angustia se produce en la cesión. La dialéctica del objeto *a* anal es de retener-expulsar.

Lacan (2006) recordando la cuestión funcional de los objetos, se refiere al valor de goce pulsional que “lo de lo anal” se pueden alojar las significaciones fantasmáticas de acciones y pensamientos, “la subjetividad del niño que registra en victorias y derrotas la gesta de la educación de esfínteres, gozando en ello de la sexualización imaginaria de sus orificios cloacales, haciendo agresión de sus expulsiones excrementicias, seducción de sus retenciones, y símbolos de sus relajamientos” (p. 251). Con esto Lacan plantea que la función del objeto anal puede ser desplazada al pensamiento.

Al *objeto escópico*, ojo o mirada, Lacan lo agrega a la lista de los anteriores recortados por Freud (oral, anal y fálico).

El nivel de lo escópico no se refiere propiamente como tal a la visión. Al ser un objeto que se pierde en la constitución de la imagen subjetiva, se convierte en la mirada, que es la propia imagen faltante o del agujero proyectada en el otro que mira, es decir el objeto *a* mirada, según sea su recorte subjetivo a nivel significativo, vela la falta (el agujero de lo real) en el cuerpo mismo y en el otro.



Velázquez, D. (1656). *Las Meninas* [Pintura]. Museo del Prado, Madrid.

Esta función de la mirada la trabaja Lacan (2010a) al hacer referencia a la función del cuadro en el arte, y lo ejemplifica con la obra *Las meninas* de Velázquez; se sirve de la función del cuadro, gracias a la cual el sujeto se ubica como tal. En el cuadro el artista se impone ante el espectador como mirada; el pintor da a ver su mirada a quien dirige la suya a su cuadro:

“A quien va a ver su cuadro, el pintor da algo [...] *¿quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, ve eso!* Le da su pitanza al ojo, pero invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada, como se deponen las armas. Este es el efecto pacificador, apolíneo de la pintura. Se le da algo al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono, un deponer la mirada” (Lacan, 2010a, p. 108).

En la dimensión de lo escópico, agrega Lacan, en la medida en que la pulsión interviene, se encuentra la función del objeto *a*, al igual que en las otras dimensiones (oral, anal, invocante y fálica). El objeto *a* es algo de lo cual el sujeto se ha separado del órgano para constituirse, y vale por tanto como símbolo de la falta. A nivel de la pulsión escópica o la mirada, se está en el nivel del deseo, del deseo del Otro:

“la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es una relación de señuelo. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. Gracias a lo cual el ojo puede funcionar como objeto *a*, es decir, a nivel de la falta” (Lacan, p. 111).

La última forma elaborada del objeto *a*, aportado por Lacan (2010), es el *objeto invocante* “la voz”. Es el que mejor revela la dimensión angustiante del deseo en el Otro, cuando se borran las fronteras con el goce del Otro. La voz puede aparecer como un objeto separado del cuerpo de quien la emite. Cuando la cadena significativa deviene sonido, emisión, esa voz cae de la cadena articulada, como si excediera al Otro que va a dar significado al mensaje; como un sonido puro que queda sin significado. Por eso la voz puede ser a veces causa de deseo, y otras veces se

presentará como el no-sin objeto señalado por la angustia, cuando cobre forma de superyó¹³ atormentador; como “voz de la conciencia moral”.

La voz como objeto *a*, no es la voz-instrumento, aquella susceptible de ser educada, transformada, no es la voz “humana”. Una primera aproximación a la voz como objeto *a* es retomar la metáfora de la voz como “voz de la conciencia”, como la “voz interior” que tiene un contenido moral, que dice lo que está bien y lo que está mal, es por eso que tiene que ver con el superyó, con el ideal. Es la voz del Otro que dice en función del ideal lo que está bien y lo que está mal. Es esa voz interior que prohíbe que dice: “No hagas eso”.

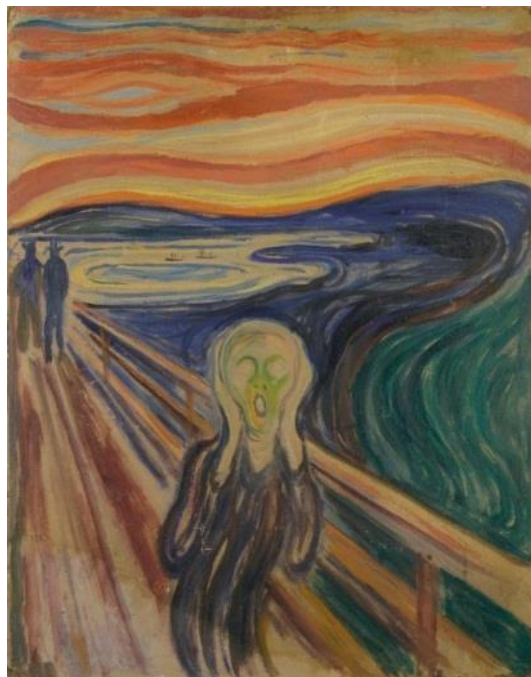
Para Lacan la voz se corresponde con la pulsión invocante, la voz como objeto separado puede retornar al sujeto como voz angustiante, como voz terrorífica que viene del lugar del Otro. La voz permanece oculta en el habla o por el habla.

Aunque existen otras formas de que el sujeto reciba el lenguaje (el ejemplo de los sordomudos), hay un lazo no accidental entre el lenguaje y su sonoridad, lo que nos llevaría a la fisiología, sin embargo, la voz en el sentido de ser uno de los objetos *a* no resuena sino en el campo del Otro (lugar de los significantes). “La voz responde a lo

¹³ El superyó es una de las instancias de la tópica freudiana yo, superyó y ello. Para Freud (1991) el superyó es la instancia que su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo; la conciencia moral, la autoobservación y la formación de ideales. Lacan (2010b) retoma esta instancia para hablar de aquella voz imperante que ordena a gozar “Nada obliga a nadie a gozar, salvo el superyó. El superyó es el imperativo de goce: ¡Goza!” (p. 11).

que se dice, pero no puede responder de ello” (p. 298). Responde, no comunica, porque en su origen el sujeto no tiene nada que comunicar ya que todos los instrumentos de comunicación se encuentran en el campo del Otro, por eso Lacan enuncia que es del Otro que el sujeto recibe su propio mensaje bajo una forma invertida, este mensaje es: “¿Quién soy?” que es inconsciente, es decir, informulable, al que responde antes que se formule: “Tú eres”, sin atributo. Es por eso que nuestra voz se muestra ajena, ya que corresponde a la estructura del Otro. “La voz en cuestión es la voz en tanto que imperativa, en tanto que reclama obediencia o convicción: se sitúa, no respecto de la música, sino respecto a la palabra.” (p. ídem).

A partir de la obra *El grito* de Munch, Lacan (2008) articula la cuestión de la voz, el grito y silencio. “¿Qué es ese grito? ¿Quién escuchará ese grito que nosotros no escuchamos, sino el que impone ese reino del silencio, ese que él escucha subir y bajar en este espacio a la vez centrado y abierto?” (Lacan, Clase 17-03-1965, inédita). Gracias a estos trazos de Munch es que le parece que ese silencio fuera de alguna manera, el correlato de ese grito presente en la pintura. Sin embargo, el silencio no es el fondo del grito, sino que el grito parece provocar el silencio.



Munch E. (1910). *El grito*. Museo Munch, Oslo.

Es en esta imagen donde la voz se distingue de toda cosa modulante, pues es el grito lo que la hace diferente hasta de todas las formas, las más reducidas del lenguaje, esta obra muestra la traducción del aparato fonador puesto en causa. “La implosión, la explosión; el corte, falta” (Lacan, inédita, ídem).

Para este propósito de aproximación al silencio Lacan cita un artículo escrito por el hijo de Fliess (compañero del autoanálisis de Freud), donde éste explica que el silencio es el lugar mismo donde aparece “el tejido” sobre el que se desarrolla el mensaje del sujeto, lo cual Lacan equivale a cierta función del objeto *a*, la función de agujero que posibilita que la palabra se precipite por parte del sujeto en el análisis, a propósito del silencio del analista en un psicoanálisis lacaniano.

Es importante también recordar, precisa Lacan, la función del silencio en la música, el silencio en tanto pausa, silencio con el cual el músico sabe hacer y lo convierte en palabra en su lenguaje. Cifra ese agujero como parte de la composición musical, convirtiéndolo en un hecho de la palabra. La presencia del silencio no implica que no haya uno que hable. Es *allí* justamente donde el silencio adquiere su cualidad de agujero. “El silencio forma un nudo formado entre algo que es un instante y algo que es hablante o no: el otro. Es ese nudo cerrado que puede resonar cuando lo atraviesa y hasta que lo agujerea el grito” (ídem).

El agujero para Lacan es algo marcado en el interior de nosotros mismos y al cual no podemos más que aproximarnos apenas y es por eso que se sirve de esta obra *El grito* para poder de alguna manera ejemplificarlo.

Para Lacan la verdad no encuentra consistencia en el Otro, sino que solo se puede tener referencia de donde está, del lugar de la verdad. Y ese lugar responde a la función del objeto *a*, “al grito de la verdad”.

Este encuentro de Lacan con *El grito* de Munch le permite ejemplificar también que la voz como objeto causa de deseo, no tiene que ver con los efectos de la modulación, con el timbre o con su entonación, sino que con “el silencio hace agujero para que las palabras resuenen”.

El objeto *a* da cuenta del despertar y del dormir, pues el resto del día es lo que causa el trabajo en la noche. Es causa y es motor del deseo, pues es la marca que permite un vacío por sí misma. Puede decirse que es lo no tramitado, *el resto*, lo que da para más; el objeto *a* se ubica entre la necesidad y la demanda, por ser causa del deseo.

El objeto *a* permite hablar de su función de corte significativa, de marca que no es sin objeto, aun cuando el mismo se representa así, en su función intrusa, que engaña y causa.

Si el objeto *a* causa el deseo es porque tiene que ver con la falta:

“La función de la falta en psicoanálisis nos remite [...] que por tal el sujeto se puede decir deseante; por lo que le falta es que se constituye como un sujeto que desea. Aquí el arte entra en una relación dialéctica con el psicoanálisis, puesto que, en su haber, aún en el plano de lo que se ignora, busca darle sentido por medio de la obra a lo que le falta” (González, 2008, p.4).

En cuanto al *falo* como significante que atraviesa a todos los objetos *a*, Lacan también cita obras de arte para ejemplificar su función.

A partir del dibujo en cartón de la pintura de Leonardo da Vinci de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* y del análisis freudiano, Lacan (1995) hace una lectura del falo simbólico. Tanto a Freud como a Lacan les llama la atención lo dificultoso que resulta deslindar entre sí las figuras de Ana y de María, ya que ambos cuerpos están como fusionados.



Da Vinci, L. (1501-1505). *Cartón de Burlington House* [Dibujo]. The National Gallery, Londres.

Sin embargo, Lacan se permite, retomando a Freud y sus desarrollos sobre el concepto de falo, pensar este concepto desde esta pintura y otras de Leonardo (*Juan el Bautista, Baco y el Ángel de La Virgen de las rocas*).



Da Vinci, L. (1513). «*Juan el Bautista*». [Pintura] Museo de Louvre, Paris.



Da Vinci, L. (1510-1515). *Baco* [Pintura]. Museo de Louvre, Paris.



Da Vinci, L. (1483-1486). *La Virgen de las Rocas* [Pintura]. Museo de Louvre, Paris.

La característica que rescata de ellas es un rasgo que se repite: el dedo índice levantado, que propone que se puede leer como simbolización del falo en el cuadro:

“Aquí hay algo que representa muy bien la ambigüedad de la madre real y la madre imaginaria, el niño real y el falo escondido. Si hago del dedo su símbolo, no es porque reproduzca groseramente su perfil, sino porque ese dedo, presente por todas partes en Leonardo da Vinci, es la indicación de esa falta en ser cuyo término encontramos inscrito por toda su obra” (p. 435).

Lacan interpreta este elemento como formando parte de un lenguaje de gestos “índice levantado que constituye un gesto de advertencia”, es decir, de estar en falta. Se entiende que por ello ubica allí el falo como indicación de la falta en ser. Es decir, de la falta estructural al ser hablante.

En el escrito *La significación del falo* Lacan (2006) se sirve de la pintura pompeyana de la Villa de los Misterios para dar la característica de misterioso al *falo*. Afirma que desde el momento en que el falo es elevado a la función significante, no puede desempeñar su papel sino más que velado.

La mujer para el hombre es un objeto hueco, un falo hueco y es por la encarnación misma del falo que es considerada, es que adquiere su misterio y no puede ser develada.

“El falo es un significante” (p. 669) que se esclarece por su función, que inaugura la economía subjetiva por su desaparición. Cuando Lacan hace referencia a los frescos

de la Villa Pompeya hace alusión a que el demonio del Scham surge en el momento mismo en que en el misterio antiguo, el falo es develado. (André, S., 2002, p. 202).



Fragmentos de los frescos (Siglo I a. c.). *Villa de los misterios* [Pintura mural]. Pompeya.

Otra de las obras que toma Lacan (2003) y que dedica una clase completa es al cuadro *Psique sorprende a Amore*, pintura manierista de Jacobo Zucchi.

En la clase llamada “Psyché y el complejo de castración” Lacan plantea que encuentra algo muy singular en ese cuadro, refiere que es la única vez en la historia de la pintura que Psique aparece armada, sujetando un puñal junto con Eros, que habitualmente es representado armado y en este caso figurado sin empuñar las flechas que aparecen abandonadas en el suelo.



Zucchi J. (1589). *Psyché sorprende Amore* [Pintura]. Galería Borghese, Roma.

Este cuadro muestra para Lacan las antinomias ligadas a esos diversos deslizamientos, que son desplazamientos, ausencias, niveles, sustituciones, donde interviene el falo más o menos presente, reinvocado siempre, identificado en último término con la fuerza de agresividad primitiva. Se ponen en juego, refiere Lacan, lo simbólico y lo imaginario, significando la función del significante falo, que es el único significante que merece el título de símbolo, de significante absoluto. Y es en esta imagen donde se reproduce.

Agrega que muchos estudios han hecho una aproximación a este cuadro, a propósito del uso del ramo de flores que recubre en primer plano lo que hay que recubrir; pero para él no es tanto el falo amenazado de Eros, sino una presencia ausentificada, una ausencia presentificada como lo es el falo. No se trata de la representación del tema de

la amenaza en la coyuntura amorosa, tampoco de las relaciones entre el hombre y la mujer, sino de las relaciones del alma con el deseo. Ya que el falo es el significante representante de esa ausencia y presencia necesaria para que se produzca la falta y por ende el deseo.

El falo cumple la función de velar, es decir, vela la falta existencial inherente al ser hablante. Falta que posteriormente Lacan (2010b) llamará agujero en lo simbólico, asociándolo a la pérdida ligada a la sexualidad en el lenguaje.

El falo es una función que designará entre el tener o no tener de la posición masculina y femenina, donde se ubica como hiato ante “la relación sexual que no existe”.

Entonces esta obra vendría a mostrar ese velamiento necesario ante el agujero del objeto *a* que equivaldría a lo real, a lo imposible de escribirse a nivel inconsciente, es decir “la no relación sexual”, la no inscripción posible del ser hombre o ser mujer, ya que esto no pasa por los órganos sexuales. Lacan pretende mostrar con este cuadro, que no son ni la mujer ni el hombre el soporte de la acción que establece el agujero de la diferencia sexual, así como tampoco son el ser hombre o mujer lo que definirá la función deseante gracias a la falta “sino esta imagen misma en tanto que reflejada sobre la forma del cuerpo; la relación, innombrada porque indecible, del sujeto con el significante puro del deseo, se proyectará sobre el órgano localizable, situable en alguna parte en el cuerpo, y entrará en el conflicto imaginario de verse privado o no de ese apéndice [...] La dificultad del manejo del falo en su forma develada es lo que

él tiene de insoportable, que no es más que esto: que él es no solamente significante, sino presencia real del deseo” (Lacan, Clase 05-04-1961, inédita).

Esta elaboración acerca del objeto *a*, pretende acercar a una posible lectura desde el psicoanálisis al aspecto del arte contemporáneo y sus tratamientos de lo real del objeto. Con estas construcciones teóricas se van articulando los elementos que acercan a pensar el encuentro que posibilita la obra de arte con algo que remite a lo real y el saber-hacer del artista con el objeto.

En cuanto este punto Brousse (2009) adelanta que, antes del arte contemporáneo, una tela o un objeto en el arte respondía a la contradictoria exigencia que realizaba la belleza; el gran Otro imaginario del discurso imperante de la representación de la imagen de la belleza envolvía al objeto *a*. Hoy con el arte actual se ha saltado esta barrera, el Otro imaginario ya “no gobierna más el acceso al objeto pulsional por el Arte. [...] El artista interpreta directamente en medio del objeto pulsional, que circula entre los objetos comunes y anima nuestro mundo, nuestros cuerpos, nuestros estilos de vida y por tanto nuestros modos de goce” (p. 202).

Caballero (2011) por su parte plantea que en el arte contemporáneo el objeto ya no es la obra de arte propiamente tal, sin embargo, hay un objeto resto con el cual el artista trabaja, ese es el objeto que se representa con la letra *a*.

1.4- El encuentro con lo que resuena



Codesal J. (2012). *Francisco del Río / Muro* [Instalación]. MUSAC, Murcia.

El tema de la resonancia aparece y contribuye a la construcción teórica del concepto de encuentro para poder pensar “los encuentros” con los conceptos y con los artistas que han ocurrido en el recorrido de esta experiencia de investigación. Como se ha dicho antes en la introducción en algunos momentos ha sido “desde el sentido”, y en otros ha sido un encuentro con algo que “se ha sentido” en el cuerpo.

La resonancia es considerada uno de los principios de la interpretación lacaniana, algo que apunta a la singularidad, al goce singular de cada uno.

En 1971, cuando Lacan (2012) se dirige a los psicoanalistas en sus conferencias en el Hospital Santa Ana de París, les señala cual es el principio que sostiene lo que hacen

cuando interpretan, y les dice, que no hay interpretación que no concierna al goce. Es decir: la interpretación apunta al lazo de lo que del goce se manifiesta en la letra de la palabra. He ahí que el asunto es de cada quien, el asunto es de lo que cada uno debe poner de su parte.

La pregunta que suscita esta cuestión de la interpretación en psicoanálisis es saber cómo se puede con el decir atrapar ese goce, qué hace padecer en el síntoma y qué viene de lo real, cómo se puede llegar a tocarlo y a modificarlo. Y es ahí donde la resonancia toma su peso.

Lacan (2006) por el año 1953 en su escrito *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*, trata la resonancia como algo que apunta a la semántica, al sentido. La resonancia sería desde esta perspectiva una experiencia de palabra y estaría sostenida por la estructura del lenguaje. Propone renovar la interpretación restituyéndole a la palabra su valor de evocación. De este modo, queda situada la posición del analista como aquel que puede jugar con el poder del símbolo evocándolo de una manera calculada en las resonancias semánticas de las expresiones, para, desde ahí, interpretar el síntoma.

Más adelante, en su última enseñanza, propone trabajar con algo que esté del lado del paciente, algo que haga trabajar al paciente para el interpretar, que la interpretación sea del sujeto con respecto a su goce singular, es decir: se refiere a la resonancia en el cuerpo, una resonancia del goce singular en el cuerpo.

La orientación de este tipo de resonancia se puede encontrar en el Seminario 23 *El Sinthome* cuando Lacan (JAM) afirma que es preciso que haya algo en el significante que resuene.

En esta perspectiva lo que se acentúa es la propiedad económica de la resonancia. La referencia a la pulsión y al cuerpo “las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir” (p. 18). Se introduce así la dimensión de lo real y el costado por donde el inconsciente se encuentra ligado a él. Hay una referencia directa del inconsciente al cuerpo que convoca al analista a operar sobre la economía de goce para dilucidar los cortes del inconsciente. Ya no es descubrir o descifrar la trama del inconsciente que recubre el trauma, sino ir más allá de lo que el inconsciente metaforiza como saber, captando los cortes en el cuerpo (los objetos *a*) por donde lo real se muestra. Es gracias a lo literal de la palabra y su sonido, por donde un psicoanalista puede hacer sonar otra cosa que el sentido, cuestión que se puede aprender de la escritura poética y el chiste, para situar la dimensión de la interpretación analítica (Lacan, 1977, inédita). Hay un paso del significante a la letra.

Por un lado, le da un nuevo alcance a la metáfora y a la metonimia en tanto anudando estrechamente el sentido y el sonido son capaces de hacer “canturrear” otra cosa. Y por el otro, propone hacer un uso inédito de la palabra, un uso diferente de aquel para el cual está hecha. Lo que se constata a partir de esta última perspectiva es que la referencia de la interpretación deja de ser el lenguaje y lo que surge como fondo es *lalengua*, aquel engranaje hecho de sonidos y letras, lo más primitivo y singular de

cada uno (Miller, 2013a). La lengua Lacan (2010b) la escribe en una sola palabra para designar lo que es el asunto de cada quien, es decir “la materna” (p. 166).

Es por ello que esta última resonancia se produce en el cuerpo, en tanto este cuerpo es sobre lo que se apoya el goce y así se percibe que la lengua no está hecha para decir sino para gozar, y que ese es nuestro “canturreo”. Se puede captar aquí un desplazamiento de la dimensión del vacío y de la falta, ligados a la propiedad metonímica de la resonancia, hacia la dimensión del “No hay relación sexual” cuyo correlato es la singularidad, la marca en el sujeto de una singularidad imborrable. Por ello, considerar al principio de singularidad como aquel en que se fundamenta la interpretación analítica, permite captar las diferentes formas en que el término resonancia se puede usar y articular en la práctica.

La construcción de lo que se refiere al *encuentro con lo que resuena* es a partir del neologismo *réson* que Lacan retoma de la poesía de Francis Ponge¹⁴.

¹⁴ Francis Jean Gaston Alfred Ponge (1899- 1988) nacido en Montpellier fue un ensayista y poeta francés. En muchas ocasiones combinó el ensayo y el poema para unirlos en una sola forma artística. Su obra más importante fue *Le Parti pris des choses* [De parte de las cosas] La finalidad de la poética de Ponge era describir los objetos de la realidad empírica, por lo que, como él mismo precisó, hubiera deseado configurar su obra a modo de diccionario fenomenológico. De hecho, lo que para Ponge significaba la retórica no era sino el modo en que él juzgaba que era más fehaciente expresar la naturaleza fáctica de un objeto mediante una expresión verbal, y de ahí que afirmase que cada *cosa* reclamaba su propia retórica con el fin de poder ser apropiadamente descrita desde un parámetro más experiencial que intelectual. Su concepto de poética en el objeto mismo: *l'objet, c'est la poétique* [el objeto es la poética]

*Resón*¹⁵ (en español) surge de la condensación de las palabras en francés *raison* [razón] y *résonance* [resonancia].

En *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*, Lacan (2006) cita *réson* para hablar del poder de la palabra y describir que el hombre maneja la función poética del lenguaje para dar a su deseo mediación simbólica y es en el don de la palabra donde reside toda la realidad de sus efectos.

Uno de esos efectos de la palabra es la resonancia a la razón. No todo resuena y si algo resuena es porque podemos considerarle capturado por la propia razón inconsciente. Freud reconocía este efecto, puntualiza Lacan, usa de ella como de una disposición propia a la puesta en movimiento de las resonancias de la palabra, y se sirve de ella para implicar al sujeto en su mensaje. Es de eso que Lacan puede deducir que “estamos implicados en lo que nos resuena”.

Lacan destaca en “las resonancias de la palabra”, que la palabra tiene un valor de evocación gracias a la resonancia, y por tanto la función del lenguaje no es de informar sino de evocar y “lo que es redundancia para la información, es precisamente lo que, en la palabra, hace oficio de resonancia” (p. 287-p. 288).

¹⁵ En el capítulo “Más allá del narcisismo” de los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller (2013) El lugar y el lazo, el neologismo *réson* usado por Lacan, lo traducen al español por *resón*

La resonancia es una propiedad de la palabra. Esta propiedad es la que permite escuchar lo que no se dice. Es una propiedad metonímica de la palabra. Lo poético es lo metonímico. De este modo podemos pensar en una interpretación, que no dice, que es silenciosa, no dice, pero tal vez sí hace escuchar:

“Lo que busco en la palabra es la respuesta del otro. Lo que me constituye como sujeto es mi pregunta. Para hacerme reconocer del otro, no profiero lo que fue sino con vistas a lo que será. Para encontrarlo, lo llamo con un nombre que él debe asumir o rechazar para responderme [...] La palabra en efecto es un don de lenguaje, y el lenguaje no es inmaterial. Es cuerpo sutil, pero es cuerpo. Las palabras están atrapadas en todas las imágenes corporales que cautivan al sujeto” (p. 288-289).

Lacan y Freud rescatan la cualidad resonante de la palabra, cualidad que rescatan de la poesía para aplicar a la escucha en la clínica psicoanalítica. Es por eso que la interpretación que se le hace a un paciente es necesario tenga esta característica.

De esta posibilidad de interpretación se tomarán dos vertientes posibles: una es la posibilidad de la resonancia del sentido y otra la resonancia en el cuerpo. La del sentido apuntaría a la razón del inconsciente (hacer consiente lo inconsciente) y otra apuntaría a la letra (a lo literal, al sonido).

Una tiene la *razón* como principio de funcionamiento y la otra tiene la *réson* como causa. La razón como funcionamiento del inconsciente y la letra que la situá a nivel de la causa. La resonancia de la *resón*, Lacan la articula con el objeto *a*, letra y causa.

El objeto *a* no es puntual ni evanescente. El objeto *a* que tiene una cierta duración, un cierto espesor e incluso una cierta inercia. El objeto *a* es un resto de una parte del cuerpo que supone ocupar un cierto lugar y un cierto tiempo (Attie, s. f.).

Entonces en el inconsciente la razón resuena (*raison* [razón] y *résonne* [resonancia] se articulan) y puede decirse que en el inconsciente *la réson es razón*, o sea, la letra es causa.

Esto permite explicar que el decir “el encuentro con lo que resuena” tiene que ver con esa experiencia que puede posibilitar el arte, en este caso el arte de acción (la performance) con algo que resuena desde la *resón*; es decir, desde aquel resto que es el objeto *a* como letra que causa el deseo. El artista de la performance trata el goce de sus propios objetos pulsionales a través de los objetos; ya sea objetos materiales, el cuerpo tomado como objeto, el tiempo o el espacio hecho objeto etc. (Caballero, 2011). Este tratamiento de los objetos pulsionales a su vez produce un efecto de resonancia en el espectador.

En la experiencia analítica se procede mediante la palabra con el analizante a la espera que algo de la razón inconsciente resuene para él. La palabra resuena en el cuerpo, en

ese cuerpo que goza y si resuena en el cuerpo, el síntoma es lo que responde. Se trata, por tanto, del vaciamiento de los diferentes objetos pulsionales de su goce, para que pueda acceder al objeto causa de su deseo. El analizante empieza por interrogar por ejemplo la razón de sus desdichas dirigiéndose a otro y termina por encontrar la “résón”, lugar vacío del sujeto que moviliza el deseo.

En *El lugar y el Lazo* de los cursos psicoanalíticos de Miller (2013), Eric Laurent se refiere a la práctica analítica como una práctica de la resón. No es una práctica del orden pregunta-respuesta sino del orden inducción-resón es decir un “uso de la palabra tal que algo llega a responder” (p. 72). Por lo tanto, en el orden del saber, no se trata de conocimiento, sino de algo como una inducción, algo real, aunque solo se pueda hablar de eso a través de significantes. “El uso de la palabra en psicoanálisis es un uso de significantes, pero tal que, por inducción, algo real responde, se ordena” (p. 71).

También agrega que en el análisis es cuestión de hacer hablar al sujeto hasta obtener una parte de homeostasis, entre la parte en la que él se reconoce el yo que constituye forma y límite y la parte de la experiencia de lo excedente (lo restante) que pone en resón el cuerpo que forma un borde.

La idea de la percepción de “un real más allá del significante” pero abordable por medio del significante es algo que cautivó a Lacan, recuerda Laurent, a lo que Miller agregó:

“en los seminarios de los años 70, lo real y el significante son enganchados por un tercer término, por un sentido, por una semántica, por un punto que llegaría anudar significante real y que constituiría una aproximación precisa a esa resón” (p. 73).

En esta construcción del “encuentro con lo que resuena”, lo que resuena toca algo de la subjetividad, por lo cual lo que ha resonado en esta investigación es un recorrido singular y lo resuene para cada uno que la lea será su propia resonancia subjetiva.

En cuanto a Ponge él inventa un neologismo “*réson*”, para lo cual el diccionario no tiene definición, pero sin embargo cuando este artista inventa esta palabra, algo se fija y cesa de no escribirse. Porque la letra no es solo significante, sino que va acompañada de goce. “La letra, por un lado, es diferente al significante, es su soporte matérico, su lado real” (Caballero, 2011, p.18). Y ante esto no se trata de una significación ni de un sentido, sino que se trata de escribir “Frente a lo real sólo nos queda como máximo la formula, aunque nunca lo formule todo. Para ello es necesaria la letra y en psicoanálisis, a diferencia de la ciencia, lo máximo que podemos hacer con ella es el paso a lo literal. Lo literal en el borde del Saber y donde se apela al Goce es lo que nos propone Lacan” (Caballero, p. 9).

Lacan (2006) en su escrito de 1957 *La Instancia de la Letra en el Inconsciente o la Razón desde Freud* deja claro: “Nuestro título da a entender que más allá de esa palabra, es toda la estructura del lenguaje lo que la experiencia psicoanalítica descubre en el inconsciente [...] Pero esa letra, ¿Cómo hay que tomarla aquí?

Sencillamente al pie de la letra [...] Designamos cómo letra ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje” (Lacan, 2006, p.475).

La letra como soporte material localiza al significante del inconsciente en el cuerpo a través del goce, ya que el significante es causa de goce (Lacan, 2010b).

Si pensamos letra y razón, la razón se podría establecer como funcionamiento del inconsciente, y la letra situarla al nivel de la causa, es decir, del objeto *a* (objeto perdido). En el inconsciente, la raison [razón] resuena y también la réson es razón. En otras palabras, la letra es causa. (Attie, s. f.).

Para seguir con las resonancias Lacan (2006) toma el poema de Antoine Tunal y trata el tema de “Las resonancias de la interpretación y el tiempo del sujeto en la técnica psicoanalítica”:

“Entre el hombre y el amor,
 Hay la mujer.
 Entre el hombre y la mujer,
 Hay un mundo.
 Entre el hombre y el mundo,
 Hay un muro” (p. 278).

Antoine Tunal es un poeta referido por Lacan del cual no se tiene más noticia que la nota agregada en los escritos acerca de haberlo encontrado en un almanaque llamado

París en el año 2000. A pesar de este carácter misterioso del autor, Lacan lo evoca dos veces y en dos distantes épocas de su enseñanza. La primera es la ya mencionada “Las resonancias de la interpretación y el tiempo del sujeto en la técnica psicoanalítica” y la segunda en el seminario *O peor (bis)* (Lacan, Clase 19-01-1972, inédita).

En efecto, Lacan evoca a Francis Ponge y Antoine Tunal para tratar las resonancias de la lengua, los ecos que suscita y la lógica que enmarca ese efecto. Señala inspirado en las invenciones de estos artistas que hasta en la experiencia más pura de las matemáticas, con las transformaciones de lo real que permite, “hay un resto que está más allá de lo simbólico” (Gueguen, 2008).

En el Seminario *O peor*, Lacan se sirve del poema de Tunal para comenzar a desplegar la disyunción de la no relación entre los sexos, la fórmula de “la no relación sexual”¹⁶.

Cuando en los versos de Tunal vienen en resonancia o más bien dicho en *resón* a la memoria de Lacan no se presentan para él en la vertiente del sentido, sino como un resto, un residuo, un vestigio olvidado y resurgido de una época antigua, bajo la

¹⁶ La expresión “No hay relación sexual”, Lacan la usa para referirse al agujero de lo real en lo simbólico constituyente del ser hablante, es decir, que con respecto a lo sexual en el inconsciente no hay un saber, dado que no puede escribirse “ya que lo que sustenta bajo la función de significante, de hombre y de mujer, no son más que significantes ligados uso cursocorriente del lenguaje” (Lacan, 2010b, p. 46-47).

vertiente del objeto *a*, que no tiene nada que ver con el sentido ni con la razón. En ese contexto, Lacan señala que el sentido es una “pintarrajeada” añadida a ese objeto *a* al cual cada uno tiene su atadura particular (Gueguen, 2008).

La *resón* por otra parte le lleva a Lacan (Clase 19-01-1972, inédita) a asociar sobre el último verso de la estrofa lo siguiente:

“Hay un mundo

Entre el hombre y el mundo

Hay un muro.

Lo ven, yo había previsto lo que les iba a decir esta noche, les hablo a las paredes.

Van a ver que no tiene ninguna relación con el capítulo que sigue. Pero no lo pude resistir. Como acá les hablo a las paredes, no hago un curso, entonces no les voy a decir lo que en Jakobson basta para justificar que estos seis aleluyas sean de todos modos poesía. Es poesía proverbial porque ronronea” (Lacan, Clase 19-01-1972, inédita).

En efecto, en esta conferencia Lacan desarrolla la cuestión de “*parler aux murs*” [hablar a los muros/paredes] que él transforma por evocación del poema de Tunal en “*parler d’ amour*” [Hablar de amor] juego de palabras que hace de la siguiente manera:

“Entre el hombre y la mujer

Hay el amor,

— Pero por supuesto! ¡Hasta es lo único que hay!

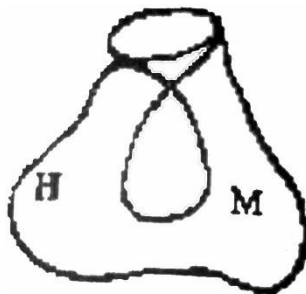
Entre el hombre y el amor

Hay un mundo.

Es lo que se dice siempre: "hay un mundo" así, "hay un mundo", eso quiere decir; "Ustedes, no lo lograrán nunca", como quien no quiere la cosa, al principio: "entre el hombre y la mujer, está el amor", eso quiere decir que... (Lacan se golpea las manos) ... se engancha, un mundo, flota, ¿eh? Pero con "hay un muro"... entonces ahí, ustedes comprendieron que "entre" quiere decir "interposición". Porque es muy ambiguo el "entre" [...] Pero acá estamos en la ambigüedad poética y —hay que decirlo— vale la pena [...]

¡Réson! ¡Borren réson! (del pizarrón)

Amor [...]



El amor, está ahí, el redondelito” (Lacan, ídem).

Lacan dibuja para uso de su auditorio una botella de Klein que hace comunicar de manera disjunta la sexualidad femenina y la sexualidad masculina alrededor de un orificio que representa el objeto *a*. Alrededor de esa representación compleja intenta explicar que entre el hombre y la mujer hay “*l’amur*”, que resuena con entre el muro y el amor está el objeto, el objeto perdido, el objeto condensador de goce.

La cuestión de la “no relación sexual” y el amor que hace resonar Lacan con el juego homofónico de palabras a partir del poema de Tunal, es retomado en el seminario 20

Encore [Aun]:

“El amuro es lo que aparece en señales extrañas sobre el cuerpo. Son esos caracteres sexuales que vienen de más allá de ese lugar que creíamos poder escudriñar en el microscopio bajo la forma del germen; del cual quiero señalarles que no se puede decir que sea la vida ya que también acarrea la muerte la muerte del cuerpo, porque lo repite de allí le viene el *aún en cuerpo*. Es falso pues decir que hay separación del soma y el germen ya que por hospedar este germen el cuerpo lleva huellas. Hay huellas en el amuro” (p. 13).¹⁷

Lacan con su fórmula “No hay relación sexual”, quiere decir que hay un agujero en lo simbólico que no se puede significar, que es real, ya que el ser hombre o mujer son solo significantes.

Con estos juegos de resonancia que muestra Lacan se intenta ejemplificar eso a lo que apunta la resonancia en psicoanálisis., y cómo. Lacan, siguiendo los pasos de los distintos artistas, va desarrollando estas cuestiones.

¹⁷ El *aun en cuerpo* que aparece en esta cita es un juego homofónico que hace Lacan (2010b) entre *encore* [aun] título del seminario 20 y *en-corps* [en cuerpo] a propósito de las señales en el cuerpo del *amuro*.

Otra artista de la letra que retoma Lacan (2002) para hacer “resonar” la importancia de la resonancia es Marguerite Duras¹⁸, en el *Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein* Lacan sugiere que Marguerite en sí es la raptora:

“Pero si, apretando el paso tras los pasos de Lol, que resuenan a lo largo de su novela, los oímos detrás nuestro sin habernos encontrado con nadie, ¿será que su criatura se desplaza entonces por un espacio desdoblado? ¿O será que uno de nosotros pasó a través del otro, y quien, ella o nosotros, se dejó atravesar?” (p. 64).

Pues es Marguerite quien enseña a Lacan que el psicoanalista solo puede sacar provecho de su posición al recordar con Freud que en su materia el artista siempre se adelanta, el artista despeja el camino: “Reconozco esto en el rapto de Lol Von Stein, en el que Marguerite Duras evidencia saber sin mí lo que yo enseño [...] Que la práctica de la letra converja con el uso del inconsciente, es lo unido de lo que quiero dar fe al rendirle homenaje” (p. 66).

Además de Duras, Joyce, quien también es reconocido como un artista de la letra:

“La letra del inconsciente de la que se goza en el síntoma es idéntica a sí misma, no llama a ningún complemento, ni pide nada. La mejor ilustración de esta concepción de la letra la encontramos en *Finnegans Wake*, donde Joyce realiza una escritura que

¹⁸ Marguerite Duras, seudónimo de Marguerite Germaine Marie Donnadiou (1914- 1996) nació en Gia Dinh Vietnam. Fue una novelista, guionista y directora de cine francesa.

no está hecha para ser leída y donde hace un uso de la letra que es el mismo que constituye el nudo del goce autista de su síntoma” (Fuentes, 2010, p.27).

Por tanto, en este recorrido se dilucida que es a partir de la experiencia de lo que resuena en el cuerpo de la letra compuesta de significante y goce que podemos tener noticia de algo del encuentro singular con lo real de cada uno. Y en el caso de los artistas es en su estilo que enuncian o presentan de alguna manera su letra tratada a través de su arte, en sus diversas e infinitas invenciones.

En síntesis, *el encuentro con lo que resuena*, apunta a algo que se experimentó en el cuerpo gracias a lo que el artista con su estilo mostró de su letra singular de goce, la cual hizo resonancia con aquello singular del propio goce, de la propia letra que causa el deseo.

1.5- “No busco, encuentro”



Garrido A. I. *Entrar para poder Salir*. [Performance]. IX Encuentro de Arte de Acción Acción! MAD, 15 noviembre 2012. EPMH, Madrid.

La frase “No busco, encuentro” es del artista Pablo Picasso y está sacada por Lacan del primer párrafo de una nota que el pintor envió a la revista moscovita *Ogoniok* en 1926 [Referencias en la obra de Lacan n°4 y 5]. En esta nota se ocupaba de la difusión del cubismo y a su vez expresaba el malestar por las búsquedas de los estudiosos que lo investigaban.

La frase original es en francés “*je ne cherche pas je trouve*”. El verbo *cherche* viene del infinitivo *chercher* que significa “buscar” en español. Para el verbo “buscar” en francés también se puede utilizar *rechercher* que a su vez significa “investigar” y “encontrar”. Lo que lleva a construir lo siguiente:

Esta frase con estas acepciones se explica a sí misma, permite hacer un juego circular entre los significados, dando pie a tener contenidos sus sentidos en la misma palabra

re-chercher que se puede leer como “re-buscar”, es decir, volver a buscar una y otra vez, encontrar e investigar. Y lo que hace Picasso es poner una coma a esa *re-chercher* diciendo “no busco, encuentro” lo que permite avanzar más allá del significante “buscar” deduciendo que investigar es “encontrar”.

De este juego con los significados se deviene la idea de que el encuentro desde esta perspectiva apunta a volver una y otra vez sobre el tema u objeto de estudio en cuestión, a manera de en esta repetición ir construyendo algo alrededor de objeto que se busca o se pretende rodear. Para construir alrededor de la incógnita “El saber-hacer del artista”, resulta coherente seguir los pasos de Lacan con respecto al encuentro, como él siguió los pasos de Picasso, el artista.

Lacan (2009) plantea que lo que es encontrado es *la Cosa*, lo re-encontrado en realidad, es aquello de la cosa que remite justamente al objeto perdido: “El objeto es por su naturaleza, un objeto reencontrado. Que haya sido perdido, es su consecuencia -pero retroactivamente. Y entonces, es rehallado sin que sepamos que ha sido perdido más que por esos nuevos hallazgos” (p. 147).

La Cosa ha de remitirse a ella misma pues la cosa de la que se trata la Cosa “es pasible en su estructura de ser representada por lo que llamamos otrora [...] la Otra cosa. La Otra cosa es esencialmente la Cosa” (idem).

La cosa tiene una característica que es estar siempre velada:

“por su naturaleza, ella está representada, en los nuevos hallazgos del objeto, siempre por otra cosa. No podrán dejar de ver en la frase célebre de Picasso *No busco encuentro*, el encontrar [*trouver*] el *trovar* de los trovadores y de los troveros de todos los retóricos que le gana de mano al buscar [...] Lo que es encontrado es buscado pero buscado en las vías del significante “(ídem).

Con estos aportes Lacan esboza el camino para pensar una práctica: la investigación a partir del reencuentro con el objeto perdido; es decir, la idea de que de alguna forma ese objeto perdido originario, aquel que deja el agujero de la falta, moviliza el deseo y la pregunta; y finalmente posibilita el querer investigar al respecto.

La organización alrededor del vacío que deja la Cosa busca el equilibrio del aparato psíquico y esto que se busca está más allá del principio del placer ya que el significante proyecta en ese más allá:

“la igualación, la homeostasis la tendencia la carga uniforme del sistema del yo como tal —al hacerlo. La función del principio del placer es en efecto llevar al sujeto de significante un significante colocando todos los significantes que sean necesarios para mantener en el nivel más bajo la tensión que regula todo el funcionamiento del aparato psíquico” (ídem).

El encuentro con lo real de la Cosa es una experiencia y por tanto es en la práctica. Lacan (2010) en su seminario *Los cuatro conceptos fundamentales* para responder acerca de los fundamentos del psicoanálisis, habla del psicoanálisis como una praxis

(una práctica). Es decir, la praxis en psicoanálisis “es el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre sea cual fuera que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico” (p. 14).

El psicoanálisis es una práctica no es una ciencia ni una religión. El objeto del psicoanálisis se encuentra en la experiencia, es cambiante y singular. Lo cual:

“nos obligan a una retirada táctica al menos para partir de nuevo de la praxis y preguntarnos así a sabiendas de que la praxis delimita un campo, si no será ese campo el que especifica al sabio de la ciencia moderna” (p.16).

Se puede pensar, puntualiza Lacan, que en un campo todo está explicado de antemano. pero no, porque en el análisis no se trata de encontrar en un caso el rasgo diferencial de la teoría y así creer que se puede explicar el caso con ello “porque su hija esta muda”¹⁹ entonces se trata de “hacerla hablar” y por tanto este efecto procede que un tipo de intervención que nada tiene que ver con la referencia al rasgo diferencial. Pues en psicoanálisis “el síntoma es, en primer lugar, el mutismo en el sujeto que se supone que habla” (p. 19). Por lo tanto, el síntoma es un eje fundamental desde el cual se puede partir y avanzar éticamente en la práctica analítica y sus aplicaciones terapéuticas, pues es el síntoma que trae el sujeto el que hablará de un saber singular sobre su propio padecer, a partir del cual se podrá hacer el recorrido en

¹⁹ Con estas frases Lacan (2010) hace referencia a una escena de *Las mujeres sabias* de Moliere.

búsqueda del reencuentro con aquello de lo real que quedo anclado o fijado como núcleo del síntoma. El síntoma según sus características evidenciará la regulación de goce que se hace con el objeto de la pulsión y los objetos de la realidad que se usan para sostener la satisfacción que hace que ese síntoma se sostenga a pesar del malestar que pueda conllevar.

Lacan no deja referenciar con piezas de arte poético que evocan el encuentro a ese objeto que es reencontrado en la experiencia ya que fue perdido, y para esto cita un poema corto de la *Fou d'Elsa* que Louis Aragon²⁰ titula *Contre-chant* [contracanto]:

“en vano llega tu imagen a mí encuentro
y no me entra donde estoy quien sólo la muestro
tú volviéndote hacia mí sólo encuentras
en la pared de mi mirada tu sombra soñada
soy ese desdichado comparable a los espejos
qué pueden reflejar, pero no pueden ver
como ellos mi ojo está vacío y como ellos habitado
por esa ausencia tuya que lo deja cegado” (p. 25).

Dedica el poema a la nostalgia de su seminario interrumpido, donde desarrollaba la cuestión de la angustia y el objeto *a* “Pienso que ellos percibirán— pido disculpas por

²⁰ Louis Aragon (1897- 1982) fue un poeta, novelista y periodista francés que fue uno de los líderes de Dada París y el surrealismo.

ser tan alusivo – en esta obra admirable donde encuentro con orgullo el eco de los gustos de nuestra generación” (p. 26).²¹ Objeto *a* que es el objeto perdido el cual posibilitará que se desee volver a encontrarlo.

1.6- El encuentro en el arte desde el psicoanálisis



Canonge H. *SOL-o* [Performance]. Proyecto TROTAMUNDOS, 7 octubre 2013, EPMH, Madrid.

Si el psicoanálisis lacaniano enseña que la obra de arte posibilita el encuentro con algo que remite a lo real, es porque el arte se caracteriza por cierto modo de

²¹ Los nombres del padre, sesión del 20 de noviembre 1963, constituye un punto de inflexión en la obra de Lacan: el seminario interrumpido en tanto que tal. El presentó el resto entre los años 1963 y 1964 *Los fundamentos del psicoanálisis* en La escuela normal superior de la *rue d'ulm*. como consecuencia de las conflictivas relaciones entre la Sociedad psicoanalítica de Paris y la Sociedad Francesa de Psicoanálisis, y de la prohibición votada la noche precedente de continuar con este seminario en Sainte-Anne.

organización alrededor del vacío, es decir, el hacer del arte posibilitaría bordear el vacío que deja lo real de la Cosa (Lacan, 2009).

Lacan da un lugar central al vacío en sus reflexiones, dice que el significante crea el vacío, engendra la falta:

“La dificultad en lo concerniente al significante es no precipitarse sobre el hecho de que el hombre es artesano de sus soportes [...] estos significantes son modelados por el hombre y probablemente más con sus manos que con su alma” (p.148).

Tomando la metáfora del alfarero y su vasija, el objeto vasija está hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un nihil, como nada y por eso el alfarero, crea la vasija alrededor de ese vacío con su mano, “lo crea igual que el creador mítico, ex nihilo, a partir del agujero” (Lacan, 2009, p. 151).

Y es a partir de esa función del agujero que el lenguaje opera su captura de lo real. El arte no puede no remitirnos a la creación, es pues el objeto el que pueda cumplir esa función de no evitar la Cosa como significante, sino representarla, en tanto que ese objeto es creado.

Sin embargo, es importante diferenciar la vasija de su uso como utensilio y de su función significativa. Esa nada, el vacío de la vasija, que la caracteriza en su función

significante, es lo que precisamente en su forma encarnada lo que caracteriza la vasija como tal “Es justamente el vacío que crea, introduciendo así la perspectiva misma de llenarlo” (p. 149). Lo vacío y lo lleno son introducidos por la vasija o vaso. Es a partir de este significante modelado que es la vasija que lo vacío y lo lleno entran en el mundo “si el vaso puede estar lleno, es en tanto que primero, en su esencia, está vacío” (ídem). Y lo mismo es aplicable a la palabra, que también puede ser plena (llena) o vacía.

Freud (2006) introduce el concepto de la Cosa o das Ding (en alemán) en el *Proyecto de psicología para neurólogos* a partir de las reflexiones filosóficas de Kant y Heidegger en torno a la lógica del origen. En Lacan (2009) la Cosa tiene que ver con lo real, con aquello que se manifiesta como fuera de significado, es lo real de lo que el significante padece. El encuentro con lo real se juega con ésta, la Cosa imposible de decir y de cernir, que suscitaría la ilusión de una verdad que se muestra.

Un posible encuentro con lo real, yace siempre tras el automatón, es decir, está tras la cadena significativa que posibilita el sentido, tras la cadena de significantes que hace posible dar en el lenguaje significado a lo que se dice (Lacan, 2010). Es por eso que Lacan dice que el arte está más allá de lo simbólico, más allá de cualquier “blablablá” y le otorga a lo real una función: “la función de la tyche de lo real como encuentro - el encuentro en tanto que puede ser fallido, en tanto que es, esencialmente, el encuentro fallido”. (p. 63).

El arte organiza ese vacío y posibilita el encuentro con la *tyche*. Pasando del arte que bordea lo real de la cosa, al arte que hace posible el encuentro con aquello de lo irreductible a la organización significativa, es decir, con lo real.

Lo real tiene el estatuto de lo contingente y es por eso que el encuentro que el arte posibilita a través de la obra de arte con algo que remite a lo real es del orden de lo contingente, del azar, de la *tyche* (de la fortuna).

Cuando Lacan (2010) se pregunta qué es la pintura y desarrolla la función del cuadro posibilita pensar en el encuentro con lo real del objeto mirada, el artista en la pintura cuyo centro es la mirada pone algo de ese encuentro con lo real:

“En el cuadro, dicen unos, el artista quiere ser sujeto, y el arte de la pintura se distingue de todos los demás por el hecho de que, en la obra, el propósito del artista es imponerse a nosotros como sujeto, como mirada” (Lacan, 2010, p.107).

De este modo, la función del cuadro tiene una doble vertiente: por un lado el encuentro con lo real, con la *tyche*, en el sentido que para que sea “obra de arte”, es necesario que se dé algo de este encuentro. Y por otro el cómo la obra afecta al sujeto, con el placer del órgano, en este caso el ojo. Entonces el arte, desde esta perspectiva, permitiría que el sujeto fuera mirado por el objeto allí esbozado por el artista y que se conectara con algo que le resultara tan extraño como pertinente, eso que se conoce como un real, que será siempre y en cada caso el de cada quien.

1.7- La sublimación en el arte y el objeto



Gaitan G., Nadeau D. (1915) *La fuente* [Instalación]. Exposición “El objeto en el Patio”. EPMH, Madrid.

Los elementos de teorización aportados por Freud a esta cuestión de la sublimación son fragmentarios; Freud no llegó a desarrollar una teoría constituida de la sublimación y en muchos aspectos siguió siendo enigmática para él (Chemama, 1998).

Este término como otros tratados en psicoanálisis conserva su carácter enigmático, porque justamente se fundan en una perspectiva del saber que no apunta a un todo, sino que es un saber siempre a medias, por lo tanto, aunque intentemos hablar de estos de manera general o tratemos de definirlos para un uso común, siempre estará el rasgo fundamental de la singularidad del sujeto que lo porta o hace uso del concepto.

La sublimación fue definida por Freud (1991) a lo largo de su obra como un destino de la pulsión, de la pulsión sexual más específicamente.

La sublimación es un término que Freud desarrolló gracias al análisis de la sexualidad infantil y a lo aprendido de su encuentro con artistas y sus obras. Su particular interés por el “alma humana” y el arte lo llevó a pensar que ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual, es decir, la pulsión lograría satisfacerse no solo vía meta sexual directa, sino que existiría la posibilidad de sublimar, es decir, de desviar esa energía hacia otros fines socialmente valorados.

El concepto de sublimación le sirvió a Freud (2006) para explicar cuestiones relacionadas con la creación y la cultura. Tanto él como los “historiadores de la civilización coinciden en aceptar que este proceso, en el que las fuerzas sexuales instintivas son desviadas de sus fines sexuales y desviadas hacia otros distintos [...] proporciona poderosos elementos para todas las funciones culturales” (p. 1198).

Desde sus primeros trabajos por el año 1908 da a conocer que la pulsión sexual pone a disposición de la labor cultural grandes magnitudes de energía, pues la sublimación posee la peculiaridad de poder desplazar su fin sin perder la intensidad de la descarga. En el texto *La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna* Freud (1991), define la sublimación como una facultad que viene de la misma pulsión sexual. “A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación” (p. 168). Si bien es una facultad, deja claro que no todas las personas acceden a la sublimación, y aun los que sí lo hacen, tampoco es en la misma proporción ni en la

misma dirección. La sublimación sólo puede tramitar una parte de la energía sexual o libido, y la parte restante deberá encontrar otra forma de satisfacción.

La sublimación, además de posibilitar la mudanza del objeto de la pulsión sexual a uno socialmente valorado, también está destinada a “proporcionar la fuerza motriz de un buen número de nuestros logros culturales” (Freud, 1991, p.45).

Los “logros culturales” tendrían dos vertientes; el saber: pulsión de saber, y la creación artística. En *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci* Freud (2006) analiza estas dos vertientes.

Primero plantea tres posibles salidas para la pulsión de saber en el sujeto:

- 1- La inhibición del pensar o inhibición intelectual.
- 2- La obsesión investigadora o compulsión neurótica del pensamiento.
- 3- La pulsión de investigar.

La pulsión de investigar, también conocida como “pulsión epistemofílica” o “pulsión de saber”, sería la “más perfecta” y menos frecuente. En esta pulsión la libido escapa al destino de la represión sublimándose desde el comienzo mismo en un apetito de saber y sumándose como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar.

Freud toma a Leonardo da Vinci como paradigma de esta tercera salida:

“Leonardo da Vinci (1452-1519) fue ya admirado por sus contemporáneos como uno de los hombres más grandes del Renacimiento italiano; pero también les pareció ya enigmático, como aun nos lo parece a nosotros. Fue un genio poliforme «cuyos limite solo podemos sospechar, nunca fijar», y ejerció la más intensa influencia sobre la pintura de su época. En cambio, solo en la época moderna se ha llegado a reconocer la grandeza del investigador físico que se enlazaba en él al artista. Aunque nos ha legado obras maestras de la pintura, mientras que sus descubrimientos científicos permanecieron inéditos e inaprovechados, su desarrollo como investigador influyó constantemente sobre su desarrollo artístico” (p. 1577).

Para Freud, Leonardo desde muy joven emerge ante nosotros como artista, pintor y creador plástico, merced a unas dotes especiales también se convirtió en el primer investigador moderno de la naturaleza más cuando enseñaba a menospreciar la autoridad y a desestimar la imitación de los “antiguos”. Señalaba, puntualiza Freud (1991) una y otra vez al estudio de la naturaleza como la fuente de toda verdad, “no hacía sino repetir, en la más alta sublimación asequible al ser humano, el partido que se vio precisado a adoptar en su primera infancia al dirigir al mundo sus miradas de asombro” (p. 114).

Si bien Freud hace esfuerzos acercándose a los artistas a través de su “análisis profundo”, declara no poder dar explicación a cómo el arte canaliza las pulsiones, solo puede afirmar que la sublimación es una de sus salidas o destinos “Desearíamos

indicar la manera en que el quehacer artístico se reconduce a las pulsiones anímicas primordiales, pero nuestros medios fallan justo aquí” (Freud, p. 34) y “Dado que la actitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente” (Freud, 2006, p. 1619).

Para la segunda vertiente, la de “los logros culturales”, la creación artística, es importante remitirse a *Tres ensayos de una Teoría sexual*, donde Freud (1991) habla de la mirada como el camino que conduce a la excitación libidinosa y como la ocultación del cuerpo mantiene despierta la curiosidad sexual, pero esa curiosidad dice: “puede ser desviada ("sublimada") en el ámbito del arte, si uno puede apartar su interés de los genitales para dirigirlo a la forma del cuerpo como un todo” (p. 142).

Otra referencia es en la cuarta de *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*, en esta Freud (1991) plantea que los componentes pulsionales del placer sexual se presentan en pares de opuestos, como activas y pasivas, y es en el placer de ver activo y pasivo “que lleva a la exhibición artística y actoral” (p. 40).

Más adelante, en *El malestar en la cultura*, introduce la importancia de la sublimación a propósito del sufrimiento como una defensa contra el sufrimiento que se vale de los desplazamientos libidinales que nuestro aparato anímico consciente, y por los cuales su función gana en flexibilidad. La sublimación de las pulsiones “presta su auxilio [...] sobre todo cuando uno se las arregla para elevar suficientemente la ganancia de

placer que proviene de las fuentes de un trabajo psíquico e intelectual” (Freud, 1991, p. 79-80).

Cuando a la pulsión sexual no se le puede dar salida mediante la satisfacción sexual misma ya que “el mundo exterior” lo impide, esta pulsión puede ser reprimida o sublimada. Si es reprimida producirá la neurosis y con ella el síntoma y si es sublimada puede producir “logros culturales” a través de la pulsión de saber (investigaciones) o a través de la creación artística.

Con la sublimación Freud se acerca a la cuestión del saber-hacer del artista, ya que la sublimación posibilita hacer otra cosa con la pulsión sexual más allá de la satisfacción directa, lo que a su vez contribuye a los logros de la cultura. Gracias a la sublimación la pulsión investigadora y la creación artística se presentan como vías alternativas para acercarse a algo de ese saber-hacer del artista.

Un saber que no es igual al saber de la ciencia, de hecho, el mismo Freud declara que se le escapa esta cuestión. Por ejemplo, en su texto *Dostoievski y el parricidio*, basado en la obra *Los hermanos Karamasov*, Freud (2006) intenta acercarse a la personalidad de este autor y distingue cuatro facetas: el poeta, el neurótico, el moralista y el pecador. Sin embargo, aunque reconoce que en lo que se refiere al poeta no hay lugar a dudas que detrás de *Shakespeare*, *Los hermanos Karamasov* es una de las novelas más acabadas que jamás se haya escrito, por desgracia “el análisis tiene que rendir las armas ante el problema del poeta” (p. 3004).

Con este rendir las armas Freud advierte que al psicoanálisis no le debe interesar dilucidar la personalidad del artista, ni de hacer clasificaciones patologizadoras, ni tampoco se trata de hacer un psicoanálisis aplicado al mismo o a la obra, sino que más bien se trata de aprender de estas soluciones singulares que los artistas crean para tratar el padecer humano. Para el psicoanálisis es más importante dejarse enseñar por el cómo cada artista hace para surtir con las propias dificultades del “alma humana”, inventándose una forma propia de sublimación de la pulsión, que habla de cierto saber hacer allí con aquella carga energética que no se satisface a través de la vía sexual directa.

Si la satisfacción es el fin de la pulsión, la capacidad de sublimación implicaría un cambio de objeto, y permitiría el pasaje a otra satisfacción distinta de la satisfacción sexual. Sin embargo, el tipo de satisfacción obtenido por las vías de la sublimación es comparable en el plano psíquico a la satisfacción procurada por el ejercicio directo de la sexualidad. Y además estos procesos de sublimación protegerían de enfermar por privación sexual:

“la aspiración sexual abandona su meta dirigida al placer parcial o al placer de la reproducción, y adopta otra que se relaciona genéticamente con la resignada, pero ya no es ella misma sexual, sino que se la debe llamar social” (Freud, 1991, p. 310).

Por tanto, la sublimación aportaría al sujeto a hacerse un lugar en el mundo, a integrarse socialmente, a lograr encontrar un lugar con el objeto, valorado

socialmente. Sin embargo, Freud da a conocer que existe cierta inestabilidad de la capacidad para sublimar, así como también que no toda la pulsión sexual es satisfecha ni es toda sublimable. No se sublima de una vez para siempre, sino que incluso en los que parecen más “aptos” para sublimar, se trata de una capacidad que necesita ser psíquicamente activada. Las condiciones que permiten este proceso dependerían de contingencias internas y externas. Es decir, dependerían del encuentro, o más bien dicho del reencuentro con el objeto perdido, aquel objeto que quedo como huella inconsciente. Es gracias a esa pérdida que el sujeto posteriormente buscara las vías posibles para ese reencuentro. Esto es porque ha quedado la huella de la falta y por tanto la pulsión buscará otros objetos para rememorar este primer encuentro con el objeto de la satisfacción, objeto que fue perdido.

Una de las condiciones necesarias para que el proceso de sublimación se lleve a cabo, es que el yo debe retirar el investimento libidinal del objeto sexual, lo cual retornaría sobre sí mismo y luego se reorientaría hacia un nuevo fin no sexual y hacia un objeto no sexual. La reorientación de la libido hacia el yo y la reorientación del investimento hacia lo no sexual por desinvestmento del fin y del objeto, es un movimiento libidinal que Freud denomino “desexualización”. Movimiento libidinal que la sublimación necesitaría para llevarse a cabo. La operación de desexualización al correlacionarse con la incapacidad propia de la pulsión sexual de ser satisfecha completamente, por estar sujeta a las “exigencias de la civilización” inauguraría el impulso creador y la posibilidad de producir obra, gracias a la sublimación:

“la insatisfacción sexual sería la necesaria consecuencia de ciertas particularidades que la pulsión sexual ha cobrado bajo la presión de la cultura. Ahora bien, esa misma ineptitud de la pulsión sexual para procurar una satisfacción plena tan pronto es sometida a los primeros reclamos de la cultura pasa a ser la fuente de los más grandiosos logros culturales, que son llevados a cabo por medio de una sublimación cada vez más vasta de sus componentes pulsionales. En efecto, ¿qué motivo tendrían los seres humanos para dar otros usos a sus fuerzas pulsionales sexuales si de cualquier distribución de ellas obtuvieran una satisfacción placentera total? Nunca se librarían de ese placer y no producirían ningún progreso ulterior” (Freud, 1991, p. 48).

Es importante destacar que esta incapacidad de plenitud, en cuanto a la satisfacción, de las exigencias pulsionales y el dar otros usos a las fuerzas pulsionales sexuales, habilitaría para logros cada vez más elevados bajo una permanente amenaza (ídem).

En cuanto a Lacan (2009), para tratar el tema del objeto en la sublimación, retoma el concepto de *la Cosa* o *Das Ding* (en alemán) y propone que la sublimación es elevar el objeto a la dignidad de la Cosa.

La Cosa es aquello extraño, extranjero o incluso hostil, el primer exterior en torno al cual el sujeto organiza “todo su andar”. Un andar de control al mundo de los deseos. Este exterior es la prueba de que algo realmente está ahí y que hasta cierto grado

puede ayudar al sujeto a ubicarse en relación a ese mundo de anhelos y de espera.

Orientado a lo que servirá para alcanzar la Cosa:

“Este objeto estará allí cuando todas las condiciones estén cumplidas [...] lo que se trata de encontrar no puede volver a ser encontrado. El objeto está perdido como tal por naturaleza. Nunca será vuelto a encontrar. Esperando algo mejor o peor, alguna cosa está allí, pero esperándolo” (Lacan, p. 68).

Desde esta perspectiva Lacan plantea que lo que queda del objeto perdido, lo que queda de aquel primer objeto de la satisfacción, es la Cosa.

El objeto es lo que se trata de volver a encontrar. Sin embargo “como mucho se lo vuelve a encontrar como nostalgia. Se vuelven a encontrar sus coordenadas de placer no el objeto” (idem). Es por eso que la Cosa o Das Ding, es esencial y debe ser identificado con la tendencia a reencontrar, que es la que funda la orientación del sujeto humano hacia el objeto, hacia este en su ligazón al significante. También “este objeto, puesto que se trata de volver a encontrarlo, lo calificamos de objeto perdido. Pero, en suma, ese objeto nunca fue perdido, aunque se trate esencialmente de volver a encontrarlo” (p. 74).

Todo lo que se articula de la Cosa como “bueno” y “malo” divide al sujeto en su lugar irrepresiblemente, irremediabilmente en relación a la cosa misma. No existe el objeto “bueno o “malo”, está lo bueno y lo malo, y luego está la Cosa. Lo bueno y lo malo entra en el orden de la representación. Lo bueno y lo malo, están allí como índices de

lo que orienta la posición del sujeto: “según el principio del placer, en relación a lo que nunca será más que representación, búsqueda de un estado elegido, de un estado de anhelo, de espera” (ídem). De algo que está siempre a cierta distancia de la Cosa, aunque esté reglado por ésta, está allí más allá de la Cosa.

En cuanto al objeto en la sublimación, Lacan siguiendo a Freud describe que:

“la sublimación se caracteriza por este cambio en los objetos o la libido no por intermedio directo de un retorno de lo reprimido [...] sino de una forma directamente satisfactoria, la libido sexual halla su satisfacción en los objetos [...] objetos socialmente valorados, objetos que el grupo puede aprobar en la medida en que son objetos de utilidad pública” (p. 117).

La sublimación posibilitaría por tanto la satisfacción, aunque sea sustitutiva, subrogada, pero también se ocupa del objeto, que tiende a tomar un valor social colectivo.

Si la Cosa atañe al objeto como objeto perdido en su origen y jamás posible de volver a encontrar, eso quiere decir que la Cosa tiene que ver con el registro de lo real, es por eso que solo podemos tener noticia de ella gracias a la palabra, o sea gracias a lo simbólico que la recubre.

En la concepción lacaniana de sublimación se conjugan el encuentro, el objeto y lo real.

Para Lacan la cuestión del arte y la sublimación no tiene que ver con lo bello o lo bueno, sino con la ética. El considerar el arte y la sublimación desde la ética implica concebirla no solo como un “valor socialmente aceptado”, sino que, “en tanto creadora de dichos valores socialmente reconocidos, debe ser juzgada en función del problema ético” (p. 133).

Si la sublimación tiene que ver con la Cosa, la Cosa es siempre otra cosa, y “está lo bueno, lo malo y la cosa”. Esto quiere decir que la Cosa se sale del ámbito valórico “para volver a centrar las cosas en el plano ético” (ídem).

Lo ético apunta a la praxis (práctica) de lo singular y por tanto la sublimación diferencia su objeto de un objeto idealizado “la idealización hace intervenir la identificación del sujeto con su objeto, mientras que en la sublimación es algo muy diferente” (p. 137).

La sublimación aporta a la pulsión una satisfacción diferente de su meta sexual directa, y es esto lo que revela que la pulsión no es puro instinto. No es instinto, es pulsión y esto gracias a que se relaciona con la Cosa, en tanto que la Cosa es diferente del objeto.

Es desde la perspectiva ética de la sublimación en el arte como una práctica de lo singular y de la Cosa como aquella parte opaca, extraña, y perdida del objeto es que Lacan acerca al planteamiento central con respecto al problema de la sublimación. En

la sublimación el sujeto no es el objeto y la Cosa está en el núcleo de la economía libidinal del objeto “la sublimación [...] eleva un objeto [...] a la dignidad de la Cosa” p. (138).

La sublimación en el arte enseña que la Cosa siempre está velada, y es por ese velo que puede el objeto ser elevado a la dignidad de la cosa.

Para ejemplificar esta cuestión de la sublimación Lacan (2009) cuenta el apólogo de las cajas de fósforos de Jacques Prévert, y cómo esta colección armónica y agradablemente colocada transforma un objeto en una Cosa. En una visita que hizo Lacan a su amigo poeta se produjo el encuentro con las cajas de fósforos. Éste tenía una colección de muchas cajas de fósforos que estaban distribuidas de tal manera que rompían con el sentido utilitario de las mismas. Eran todas iguales y estaban dispuestas de una manera armónicamente ordenada, cada una estaba arrimada a la otra por un ligero desplazamiento del cajón interior formando una especie de banda que bordeaba la chimenea, la pared, las molduras y volvía a descender a lo largo de una puerta. Esta banda estaba dispuesta de tal manera que Lacan no pudo dejar de reconocer la satisfacción que le provocó al verla. Este ejemplo “ilustra en suma la transformación de un objeto en una cosa, la elevación súbita, de la caja de fósforos a una dignidad que para nada tenía anteriormente. Pero, obviamente, es una cosa que empero para nada es la Cosa” (p. 146). Es aquí donde se introduce que si la Cosa no estuviese velada no estaríamos en este tipo de relación que obliga psíquicamente a

rodearla, incluso a contornearla para concebirla. “ella se presenta siempre como unidad velada” (ídem).

La sublimación como “la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa”, permite acercarse a lo que enseñan los artistas cuando presentan el tratamiento de los objetos en sus obras. Los objetos creados gracias al tratamiento de sus propios objetos pulsionales velan y posibilitan el encuentro con lo real de la Cosa.

Pero para que se produzca el encuentro, que puede ser angustiante y satisfactorio a la vez, la Cosa no es sin este velo que muestra que es siempre otra cosa; en el caso de la performance lo que el espectador establece ante lo que presenta el artista. Por ejemplo, el espectador velará el objeto pulsional presentado, sacando fotos o haciendo videos de la acción, o con el sentido que intentará darle a la obra.

La sublimación en el arte posibilitaría velar aquello real de la Cosa, aquello real que constata el objeto original, y como obra de arte se ha perdido, de forma que nunca lo volveremos a encontrar más que en la Cosa como velada; donde “ella está representada, en los nuevos hallazgos del objeto, por otra cosa” (p.147).

1.8- El Arte contemporáneo y el objeto



Nadeau D. (2015). *Malla con música* [Objeto, Instalación]. Exposición *El Objeto en el Patio*, EPMH, Madrid.

A nivel histórico, en el arte desde el fin del Informalismo y los inicios del Pop art, se da un progresivo fenómeno de desmaterialización del objeto artístico. La obra física se convierte en mero residuo o resto documental de la verdadera obra de arte. A partir de aquí, la experiencia misma, la idea y el concepto que subyace al objeto toman relevancia otorgando una suerte de caída a la obra de arte como objeto artístico.

En ese momento, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, aparece el Arte conceptual con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas. Sin embargo, la idea principal que subyace en todas ellas es que la “verdadera” obra de arte no es el objeto físico producido por el artista, sino que consiste en “conceptos” e “ideas”:

“Objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales, objetos ready-made, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móviles. Todos estos tipos ofrecen el carácter común de su inutilidad práctica, de su aspecto turbador y extraño, de la arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad de los elementos que lo constituyen” (Vásquez, 2013).

El arte conceptual cambia las relaciones de la crítica respecto de la obra de arte. Posibilita el acercamiento de roles de críticos y artistas, muchos de los cuales empezaron a teorizar y analizar sus propios trabajos, elaborando algunos de los textos esenciales sobre Arte Conceptual.

Las funciones del crítico y del artista estaban tradicionalmente divididas; al artista le concernía la producción de la obra y el trabajo del crítico era evaluarla e interpretarla. En las últimas décadas del siglo XX el desarrollo del Arte Conceptual elimina esta división. Los mismos artistas realizan también labores habitualmente reservadas a los críticos, como el comisariado (curatoría).

Los artistas conceptuales adoptaron el papel del crítico para poder definir discursivamente las intenciones de su propio trabajo, haciendo de este aspecto (la referencia a sí mismo) parte constitutiva de su arte. Es así como a partir del Arte Conceptual se establece la posibilidad de un diálogo entre teoría y praxis, entre saber y hacer en el ámbito de la actividad artística. (Vásquez, ídem).

Además de romper la división entre teoría y práctica, el arte conceptual comienza a preocuparse por la semiótica, la crisis de la representación y otras inquietudes académicas (Caballero, 2011).

La crítica se vio influida por nuevos métodos de análisis relacionados, principalmente, con las teorías del lenguaje, el estructuralismo o la semiótica, y adoptó referentes como: las reflexiones de Rolan Barthes o bien tomó como modelos conceptualizaciones analíticas de Freud y Lacan, así como también de otros autores como: Noam Chomsky, Michel Foucault, Arnold Hauser, Theodor W. Adorno, Heber Marcuse y Umberto Eco entre otros (Parcerisas, 2007).

El conceptualismo en el arte conceptual se asocia a la investigación discursiva que adopta al lenguaje como soporte. Desde esta perspectiva:

“No todas las ideas tienen por qué materializarse [...] Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan. La potencialidad expresiva de las obras nunca realizadas— devela una ausencia, la precariedad del mundo. En el arte conceptual la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso —notas, bocetos, maquetas, diálogos— al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial” (Vásquez, 2013, párr. 15).

Desde esta línea que inicia el arte conceptual, otro elemento fundamental añadido a la inexistencia o a la caída del objeto artístico como obra de arte, es que este arte

comienza a requerir una mayor implicación del espectador no sólo en la forma de percibirlo sino con su acción y participación.

En función de la insistencia en el lenguaje, el comentario social o político, el cuerpo o la naturaleza aparece la performance como una de estas líneas de trabajo.

Entre sus más importantes representantes se encuentra el movimiento Fluxus.

Fluxus estaba dirigido a impactar en el público como una imitación de lo intrínsecamente vital, desembocaron en interpretaciones que transmitían una visión muy especial e inconformista de la vida. (Bosch, 1995).

Los conciertos Fluxus no estaban dirigidos a posibilitar placeres auditivos de alta fidelidad y sintonía fina. No producían una armonización acústica. Un concierto Fluxus era una experiencia auditiva en la que cualquier objeto, cualquier cosa se convertía en un instrumento. La autenticidad inconfundible de las presentaciones de Fluxus y la pasión y el poder innovador de los artistas supusieron un cambio profundo en la expresión del arte.

Esta evolución artística creó la noción de que cada individuo puede constituir una obra de arte en sí mismo y la vida puede entenderse como una composición artística global. Los atributos singulares de los conciertos Fluxus son un reconocimiento a la causalidad, en la que se desvanecen tanto la causa como el efecto y en la que el caos acuña su marca indeleble sobre la realidad (Vásquez, 2013).

Fluxus, se desarrolla en Norteamérica y Europa bajo el estímulo de John Cage, no con una pretensión de hacer de la vanguardia una renovación lingüística, sino de hacer un uso distinto de los canales oficiales del arte que se separa de todo lenguaje específico; es decir, pretende la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos. El lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte (Bosch, 1995).

Fluxus intenta escapar de toda tentativa de definición o de categorización. Según Robert Filliou, uno de los artistas vinculados, Fluxus era “antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir. De cierta manera Fluxus nunca existió, no sabemos cuándo nació, luego no hay razón para que termine” (Filliou citado en Vásquez, 2013, párr. 24).

Asimismo, este artista opone Fluxus al arte conceptual por su referencia directa, inmediata y urgente a la realidad cotidiana, e invierte la propuesta de Duchamp, quien a partir del ready-made, introdujo lo cotidiano en el arte. Fluxus disuelve el arte en lo cotidiano.

Duchamp modeló una contrafigura irónica de la “solemnidad y pretensión de lo absoluto” de la ciencia occidental. Impugnó el supuesto valor universal y absoluto del pensamiento occidental, mostrando que es el resultado de un proceso de fabricación intelectual, y la validez de sus reglas una consecuencia de la aceptación de determinados presupuestos y convenciones, asentimientos que se hacen sobre la base de la buena fe o simplemente, de las ganas. La obra de Duchamp se muestra tanto en

una vertiente plástica como conceptual. En Duchamp se puede encontrar el centro de una concepción de las operaciones mentales y artísticas abierta a una “lectura de lo real” como diverso y plural, a una consideración flexible y distendida de la normatividad del mundo” (Vásquez, 2013, párr. 49).

Joseph Beuys, uno de los más destacados de Fluxus, por su parte, pretendió acabar con la idea del arte como una práctica aislada para configurar un concepto “ampliado” del arte, es decir, para él la auténtica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento. En 1974 funda la *Universidad Libre Internacional* junto al premio Nobel de literatura Heinrich Böll. Se trata de una universidad sin sede, donde se ponen en práctica las ideas pedagógicas del artista, ocupando la creatividad un lugar privilegiado como ciencia de la libertad. Desde la perspectiva de Beuys “cada hombre es un artista”, con facultades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas (Bodenmman-Ritter, 1995).

En las propuestas de Beuys alienta el “espíritu vanguardista” que intenta identificar arte y vida, y proclamar que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa. Para Beuys esa fuerza creativa universal se revela en el trabajo y no buscaba producir objetos, “obras”, sino acciones. Beuys apuesta por la condición nómada, el desplazamiento continuo. Es goce del movimiento; es proyección hacia el volumen completo del espacio (Ierardo, 2005).

Los objetos de Beuys no son “autónomos” sino que forman parte de un circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. Y después se convierten en signos, “documentos” o “restos” depositarios de la memoria de dichas acciones.

Para Beuys “todo conocimiento humano procede del arte” toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente. “El concepto de ciencia es sólo una ramificación de lo creativo en general”. Por esa razón propone fomentar una educación artística no como una materia relegada al mero ámbito de las manualidades, sino emplazada estratégicamente en el currículum académico, como el medio más eficaz en el desarrollo de nuevas miradas sobre las cosas y un campo para el ejercicio crítico de la configuración espacial (Bodenmann-Ritter, 1995).

Beuys formuló con el término “proceso paralelo” la importancia del lenguaje en su obra: el elemento material del arte tiene que ir acompañado de la expresión verbal de lo espiritual. Lo ideal y lo real tienden a una convergencia dentro de la plástica social (Bernárdez, 1999).

La acción, tal y como este artista la concibe, no es un mero recreo o un acto de provocación y participación, como el “happening” de Fluxus. Es una experiencia catártica, un rito de iniciación donde arte y ritual van unidos. Para Beuys, el concepto del acto artístico tiene un carácter eminentemente antropológico (Bernárdez, ídem).

En las transformaciones del estatuto de lo artístico también entró en crisis la noción misma de “autor” y el arte se volvió difuso como oficio o actividad específica ejercida sólo por artistas y virtuosos. Con estas propuestas se desvanecen las utopías de trascendencia mediante el arte y de monumentalidad sistemática de la obra de arte.

Deviene una narrativa exitosa, una pluralidad de contextos y retóricas de sentidos diversos y lenguajes que construyen verdades o visiones del mundo, desde la propia pulsión creadora artística. El arte ya no queda subordinado a ser una mera representación de una realidad, sino se convierte en una interpelación de ella. No se trata de una estetización de lo banal amparada por un proceso de masificación del gusto y del juicio estéticos; ni tampoco de la pérdida de sentido histórico hasta convertir las obras en adornos y ornamentos superficiales, averiados en su sentido, sino que cambia el estatus del objeto de arte, ya no es tomada la obra como objeto de arte sino los objetos sirven al proceso artístico, los objetos restos de las acciones de arte abren paso al surgimiento de las instalaciones (Vásquez, 2013).

Las raíces de la instalación en occidente se encuentran en los Happenings y de las acciones de Arte. La instalación es producto de lo que queda de algunos eventos congelados en el tiempo, como sucede en las instalaciones de Beuys, Kounellis y Merz.

La instalación se orienta hacia el objeto, hacia la apariencia de los diferentes objetos después de la acción (Vásquez, ídem).

La aparición de las instalaciones plantea Vásquez:

“parece una prueba más de la tendencia terapéutica del arte de exorcizar nuestros demonios haciéndoles frente por medio de montajes, sobre todo de objetos reales, de proyectos de obra, resoluciones y otros actos psicomágicos que también podemos calificar de hondo y sustantivo efecto espiritual” (Vásquez, párr. 62).

Las creaciones de artistas como Ilya Kabakov apuntan en este sentido a “dotar al arte de los influjos terapéuticos” a los que visionariamente Beuys apuntó.

Kabakov, uno de los representantes más visibles del arte de la instalación en las dos últimas décadas, recupera el vigor del accionismo, saca el arte de la galería y mediante efectivos cruces entre palabra, imágenes y textos logra instalaciones conmovedoras.

Las instalaciones de Kabakov son construcciones complejas, no exentas de sátira e ironía, en las que se atiborran objetos, imágenes y textos recreando entornos deprimentes de viviendas comunitarias, clínicas mentales, aulas escolares y oscuros lugares de trabajo.

El arte contemporáneo se puede presentar de dos formas, una de ellas es la que muestran los museos y exposiciones, en las que el visitante está formado y sabe lo que está viendo o lo que espera ver y la otra es la de mostrarse a sí mismo como proyectos públicos, directamente dirigidos al espectador en general, a un público diverso y variado en cuanto a la profundidad de su conocimiento del arte. De esta forma, las

reacciones frente a la obra pueden ser de sorpresa o desconcierto, pero jamás de indiferencia. (Vásquez, 2007).

El Arte conceptual también influyó profundamente en la evolución de la música contemporánea, teniendo en John Cage su principal representante. Es con John Cage que parece borrarse toda frontera entre el arte gráfico y las partituras. Cage interpreta dibujos y gráficos de manera musical y señala que ciertas partituras le permiten reconocer el decrecimiento de formas concretas y aisladas (Vásquez, 2013).

Otro ejemplo de este surgimiento contemporáneo en la música son las composiciones de Arnold Schoenberg, las cuales subvierten las normas y tradiciones hasta entonces aplicadas a las estructuras musicales, para desarrollar lo que hoy se conoce como serialismo, donde todas las notas tienen el mismo valor y la lógica de la armonía es reemplazada por la lógica de la progresión de los tonos (Vásquez, 2006).

Para finalizar se destacan los siguientes puntos que Vásquez (2013) y Caballero (2011) conjugan el arte contemporáneo y el objeto:

- En el arte conceptual y en la performance o arte de acción se rompe con la idea de la obra de arte como un objeto de arte, ya no es un objeto que representa una realidad. Es un objeto que ha caído, que queda como resto.

- El arte no es sólo es una realidad objetiva, un artefacto configurado en una materia con formas y colores conservables, sino que es fundamental un proceso configurante de una realidad, que se consume en experiencias comunicativas que terminan cuando el objeto se consume y agota, porque son de carácter efímeras.
- Los objetos que quedan pueden ser museables, pero precisamente lo que no es museable son las experiencias, las funciones simbólicas o significativas producidas por los artefactos. El arte no sólo es lo coleccionable y museable, lo perenne, sino también lo no coleccionable y museable, lo efímero.
- Los artistas conceptuales abogaban por un decidido rechazo de los aspectos mercantiles del consumo de arte y al mismo tiempo, muchos de ellos intentaron imbricar su actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales, por oposición a la producción de objetos diseñados según criterios utilitaristas y funcionales al establishment cultural.
- El arte contemporáneo es un arte crítico y subversivo, pone énfasis en lo mental, en la ideación de las obras, relegando en importancia su realización material o sensible. Junto a este reduccionismo de lo manual, existe una valoración del trabajo de arte, como una actividad reflexiva, tanto mental como experiencial.

- La obra de arte no sólo se da a ver, sino se da a entender, se ofrece como asunto del pensamiento y esto en la medida en que se sustrae al régimen de la visibilidad.

- El arte contemporáneo enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. Se trata de desplazar el énfasis sobre el objeto (materialidad de la obra) a favor de la idea y del proyecto. Sin embargo, incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa “pues las palabras escritas o en su oralidad son también “objetos” –y no primariamente culturales– sino perceptivos a los que se les atribuye una significación” (Vásquez, 2013, párr. 79). Es así como en la dimensión perceptiva de los signos se puede constatar que las relaciones, fórmulas y problemas introducidos por los matemáticos y lógicos también son posibles de utilizar en el arte.

1.9- El Arte de acción y el objeto



Nadeau D. (2015). *El Velo* [Instalación]. Exposición “El objeto en el Patio”. EPMH, Madrid.

El arte de acción a modo general es definido como una expresión artística que utiliza un grupo variado de técnicas o estilos artísticos dando énfasis en el acto creador del artista y en la acción. El término señala la interrelación entre el artista y el espectador en el momento de creación artística. También cabe destacar el aspecto efímero de muchas de estas creaciones, elemento a menudo presente en la mente del artista en la concepción de su obra. Históricamente hay distintas opiniones de su origen, sin embargo, hay coincidencias en que el movimiento cobrará importancia especialmente a partir de los años 1960 con el grupo Fluxus (Caballero, 2013).

Entre las múltiples formas de expresión del arte de acción figuran el happening, la performance, el environment y la instalación entre otras.

Acción! MAD (2012) por su parte añaden que el Arte de acción, es una disciplina artística que “desafía cualquier definición” y experimenta notables renovaciones.

Para Toro (2009) la performance es un género del arte que se caracteriza por el empleo de medios no convencionales, que nace en un momento difícil de determinar e introduce un quiebre con lo que le precede:

“El arte de performance es el arte que no es arte, es el no-arte [...] es la no-cultura, es anticultural en el sentido de que no pertenece al círculo de la así denominada "cultura culta", esa cultura que se supone la tienen aquellos que "saben" lo que es o no es el arte de performance o el arte en general [...] El arte de performance es una forma de arte que escapa a toda definición y rotulación” (Toro, 2009, p. 37).

La performance independientemente, considerada como una expresión artística de difícil definición y en constante renovación, exige meticulosidad conceptual. A veces llega ser de difícil comprensión, la compleja apropiación del discurso performance no la hace accesible a cualquiera. Su contenido solo podrá entenderse, o sus códigos podrán ser capturados por los espectadores, cuando haya encuentro con un “significante performance” puesto de manifiesto desde el saber del artista, ya que es un acto cuyo contenido va comportarse de acuerdo o en desacuerdo a las formas interpretativas del público, dando lugar a cualquier tipo de opinión respecto de la acción realizada (Toro, ídem).

Si se toma el arte de acción y la performance como una deriva del arte conceptual es importante destacar que se caracteriza por ser una de las expresiones artísticas que

rompe con la idealización de obra de arte como un objeto artístico material que persiste en el tiempo. En esta línea de trabajo los artistas hacen uso de su cuerpo, de los significantes y de los objetos materiales de una manera muy particular en relación al espectador. El tiempo y el espacio pueden ser usados como objetos “materiales” para trabajar un “objeto concepto”. “La acción es singular, *sinlugar* [...] singular en tanto cada una es en sí misma, de cada performer, y sin lugar, que puede darse en cualquier lugar o, mejor dicho, no tiene ningún lugar fijo” (Caballero, 2011, p. 175).

En la performance pueden utilizarse objetos materiales fuera de su uso habitual o su uso cotidiano, dándole otras utilidades y valores. Beuys por ejemplo usaba materias y objetos materiales de desecho con los que experimentaba transformaciones de diverso tipo, trabajo mucho con la grasa y el fieltro. Elementos como el fieltro y la grasa operan como objetos transformadores de energía. La obra beuysiana hace que sus objetos conserven “un sentido enigmático pero emotivo para el espectador” (Bernárdez, 1999, p. 19). El objeto y la acción en este artista buscan conmover y promover la creatividad del público.

Además de los objetos materiales o tecnológicos, en el arte de acción también son usados el cuerpo o partes del cuerpo: la voz, la mirada, los genitales, el ano etc. Por ejemplo, las primeras performances de la famosa artista Marina Abramović combinaban tanto aspectos culturales de su discurso como tecnología y partes de su cuerpo. En *Ritmo 10* de 1973 exploró elementos de rituales y gestos; usando veinte cuchillos y dos grabadoras la artista ejecutó el juego ruso de dar golpes rítmicos de

cuchillo entre los dedos abiertos de su mano y cada vez que se cortaba, tomaba un nuevo cuchillo y grababa la operación. Después de cortarse veinte veces, reproducía la cinta, escuchaba los sonidos y trataba de repetir los mismos movimientos y errores, uniendo de esta forma el pasado y el presente.

En *Ritmo 5* al año siguiente intentó reevocar la energía del dolor corporal extremo usando una gran estrella mojada en petróleo, la cual es encendida al comienzo de la actuación. Parada fuera de la estrella se cortó las uñas de las manos, las de los pies y también su cabello. Cuando terminó este proceso lanzó los recortes a las llamas haciendo cada vez un estallido de luces. Luego saltó al centro de las llamas, cayendo en el centro de la estrella. Debido a la luz y el humo del fuego, el público no notó esto, y la artista perdió el conocimiento por la falta de aire. Algunas personas de la audiencia se dieron cuenta de lo ocurrido sólo cuando el fuego se acercó demasiado al cuerpo que permanecía inerte. Un médico y varios miembros de la audiencia intervinieron y la sacaron inconsciente.

Otro ejemplo más actual es la performance *The artist in Present*²² presentada por Abramović en el *MoMa* (Museo de arte moderno de Nueva York) en el año 2010.

²² *The artist is Present* de Marina Abramović es una pieza presentada en marzo de 2010 con ocasión de la retrospectiva del *MoMa* dedicada a toda su obra (la más importante hasta la fecha, con más 50 piezas de exposición, incluyendo performances, instalaciones, videos, fotografías y colaboraciones, a los cuales se le sumaría un posterior documental de nombre homónimo). A lo largo de tres meses, Abramović permaneció sentada en el hall del museo neoyorkino durante más de 700 horas (a lo largo

Este proyecto consistió en sostener la mirada del público uno a uno, lo que durara, durante más de 700 horas.²³

Miller por su parte, en una entrevista acerca del trabajo de Abramović, menciona que el tratamiento que ésta artista hace de cuestiones personales y sociales en sus performances podría pensarse la idea de sublimación como satisfacción de la pulsión, hablando freudianamente y de la satisfacción de la pulsión por el significante, más que por el objeto o por el cuerpo; una satisfacción integral de la pulsión por las vías significantes, en términos lacanianos. Pero, sin embargo, este autor localiza las performances de esta artista y más particularmente *The artist is Present* en el arte moderno que procede de Marcel Duchamp, en el sentido de que este artista inventó muchas cosas, pero esencialmente que el arte es lo que es hecho, no lo que es producido “sino lo que es hecho por un artista. Es arte lo que es hecho por un artista. Él ha desplazado pues la cuestión del objeto de arte sobre el artista. Este es el gesto de Duchamp” (Hakobyan, s.f., párr. 60). Por lo tanto, Abramovich crea como artista de esta época, de la época en que “el artista sustituye a la obra de arte. En cierto modo, lo que representa Marina Abramovic, es que la obra de arte es el artista mismo, de donde se desprende la idea de la performance que ella representa” (Hakobyan, ídem).

del horario de apertura del museo y de forma ininterrumpida), permitiendo que, por turnos, más de 1800 visitantes se sentasen frente a ella en silencio, separados por una sola mesa, compartiendo la imperturbable presencia de la artista durante el tiempo que considerasen necesario.

²³ El video de la performance *The artist is Present* se puede visualizar en <https://www.youtube.com/watch?v=traUaknfR5o>

Otro artista de la performance actual que trabaja con el cuerpo y con partes del cuerpo es el artista español Paco Nogales. En uno de sus últimos trabajos el proyecto de foto-video-performance *Y me visto de plumas* realizado con el cineasta Ignacio Guarderas y la fotógrafa Pol Parresia, realizó una acción de 4 horas en la cual, en un silencio muy cuidado, clavo con ayuda de Manu Segovia agujas con plumas en su piel. Una vez que había clavado más de 30 agujas con plumas en brazos y piernas, comenzó una danza sobre una alfombra que sonaba y emitía pequeños choques eléctrico al entrar en contacto con la piel. Y fue en el momento cúlmine de la danza desenrolló una cinta introducida en el ano que acompañó la finalización de la acción.²⁴

Más específicamente con respecto al objeto, el artista de la performance Damián Toro (2006) habla del “Objeto-Performático”. Este artista trabaja con acciones performáticas en diversos espacios, unas veces con rasgos políticos otras con rasgos estéticos no ideológicos. El uso del cuerpo, es esencial, sin embargo, lo es también el uso de objetos. Toro usa objetos desde el inicio de su carrera. Estos han tenido siempre un contenido estético y por lo tanto comunicativo. Para él los significantes con los que trabaja se proyectan del sujeto al objeto en el objeto mismo que es proyectado hacia el sujeto. Para él el “Objeto-Performático” cumple funciones similares a las de un objeto transicional (el objeto transicional es a la vez objetivo y subjetivo, objetivo por que se constituye sobre un objeto de la realidad, subjetivo por

²⁴ El video de la acción *Y me visto de plumas* en https://www.youtube.com/watch?v=NrkW6t_Z2KQ

que se le dan y atribuyen funciones en el campo de la imaginación). Este performer hace uso del objeto y le da un carácter transicional, es decir de mediador entre su deseo y las exigencias sociales del medio. Es a la vez un enlace social que da forma al objeto desde un punto de vista estético, pues el artista siempre va a completar el objeto con alguna estrategia creativa, sea ésta desde el discurso estético, sea desde el uso de la palabra, sea desde el uso de elementos decorativos, etc.

Phelan (2003), otra artista de la performance, considera la concepción del objeto en su calidad de desaparecido. Mientras el historiador del arte de la pintura debe preguntarse si la reproducción de un cuadro es exacta y clara, el performer se pregunta “si la visión y la memoria se olvida del propio objeto y entra en el propio juego de significados personales y asociaciones del objeto” (párr. 5). Para ejemplificar esta característica del objeto cita a otra artista, Sophie Calle, de la cual dice que “su trabajo sugiere que el olvido (o el robo) del objeto es una energía fundamental de su recuperación descriptiva” (ídem). Desde esta perspectiva las descripciones de las performances:

“recuerdan cómo la pérdida adquiere significando y genera recuperación - no sólo del objeto y para el objeto, sino para el que recuerda. La desaparición del objeto es fundamental a la performance; ensaya y repite la desaparición del sujeto que siempre anhela ser recordado” (ídem).

En cuanto al objeto en el arte, Caballero (2011) puntualiza que el arte ha intentado fijar el objeto como tal, como lugar en su dimensión temporal, es decir,

históricamente. Hasta los años 50, las producciones artísticas tenían como referente fundamental la imagen, el objeto mediante su imagen. En este contexto el cuerpo es un referente, pero solo a través de su imagen representada. Sin embargo, llega un momento que la imagen no es suficiente, hay un quiebre de la imagen que representa y aparece el objeto en su materialidad. La focalización del objeto en tanto representación de la Cosa da paso al objeto/cosa:

“salen de su uso cotidiano, banal, y adquieren el valor objeto para la mirada del artista. Surge entonces, un nuevo valor de lo cotidiano [...] El mundo se llena de estos objetos...estamos en la era del consumo [...] Ante esto, el artista se gira, y pone su cuerpo como objeto. Al principio, es la acción misma que realiza con su cuerpo; más adelante, las marcas que deja su propia acción. La marca adquiere valor propio, como el resto que deja la acción misma” (p. 69 – p.70). Las huellas o marcas que deja en el espectador y los objetos restos que quedan de la acción. Comienza a tener menos importancia el material que hace soporte, “es un salto del objeto a la acción” (ídem).

En la actualidad, con la performance, las variable tiempo y espacio han cambiado sustancialmente, pues los artistas usan el tiempo y el espacio como objetos, dejado como resto “Las imágenes deslocalizadas, atemporales” (p. 22). De estas imágenes se vale el arte la performance para producir su obra, la obra como imagen deslocalizada y atemporal será el referente a la acción, es por eso que no se trata del cuerpo en tanto cuerpo de baile ni cuerpo como instrumento para narrar una historia sino “el cuerpo en tanto acción performática [...] no fija un lugar y un tiempo, lo usa como proceso,

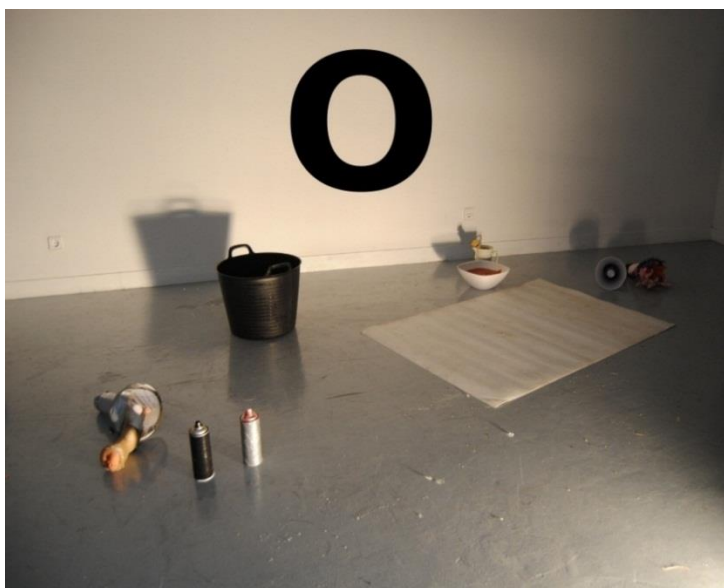
como tránsito, lo usa para atravesar la imagen en tanto espacio referente, el cuerpo como imagen” (p. 22 - p. 23).

En este tránsito la mirada de la fotografía intentará captar algo de ese atravesamiento. Sin embargo, las imágenes aquí solo sirven de relato fragmentario; lugar y cuerpo son captados en un instante determinado, por una imagen determinada.

Cuando se produce la instalación las imágenes performáticas producen un lugar: *la instalación*.

“La instalación (que se produce cada vez) da un giro de sentido al proceso realizado, instala la acción [...] en un lugar y un tiempo determinado por el evento. Es una modalidad de la escritura mediante imágenes [...] la instalación es una manera de inscribir un lugar, ahora, para ser transitado por el espectador” (p. 23).

1.10- El objeto, la letra y el Arte Contemporáneo



O [Foto-montaje]. Instalación *Velo*. Exposición *El Objeto en el Patio*, abril 2015, EPMH, Madrid.²⁵

Caballero (2011) propone que en el psicoanálisis “no-hay-objeto”, es una falta de objeto, el objeto ocupa el lugar vacío en el nudo, “a.nuda”, por lo tanto, se trata de la extracción del objeto para poder hacer con ese vacío. En el arte se trata del objeto: primero como objeto de representación, más adelante el cuerpo como objeto y ahora de instalar el objeto en tanto espacio, a la letra. Por lo tanto, en psicoanálisis, para este autor, se trata de “no.saber”, hacer con esa falta en saber y “en el arte es saber hacer con el objeto, es instrumentar el objeto de un saber, por un lado un valor de uso y por otro de una plus valúa, el arte representa esa plus valúa” (Caballero, 2014, párr. 1).

²⁵ La foto es de la performance *Madre vs Padre NO! Our Everyday Bread* realizada por el grupo Non Grata en Diverse Universe Festival en EPMH el 19 de abril 2014.

Como ya se ha señalado, en la última enseñanza de Lacan la relación sexual no se puede escribir y cada uno se enfrenta a ello con lo que dispone y con lo que se fabrica. No se trata de una significación ni de un sentido, sino que se trata de escribir frente a lo real “sólo nos queda como máximo la fórmula, aunque nunca lo formule todo. Para ello “es necesaria la letra y en psicoanálisis a diferencia de la ciencia lo máximo que podemos hacer con ella es el paso a lo literal lo literal en el borde del saber y dónde se apela al Goce” (Caballero, 2011, p. 9).

En el arte contemporáneo es la acción la que vino a ocupar el lugar del ideal caído de la representación; se pasó de la representación de la imagen del cuerpo en los cuadros y esculturas a las acciones con el cuerpo, el cuerpo es el objeto, el lugar y el fin de la acción. Se trata del salto que va de una representación de lo imposible a lo imposible de escribir, es por esta operación que las partes que antes estaban clasificadas y separadas ahora pueden estar integradas incluidas: la música, la literatura, el vídeo, la performance, la escultura, la instalación etc. Todas estas partes ahora son modalidades de la escritura (Caballero, 2011).

Cuando algo de lo real no sé puede convertir en significante, no se puede simbolizar y tampoco imaginarizar, es decir no se ha convertido en imagen, queda un resto y ese resto es “la letra”.

La letra es la marca, es lo que queda del encuentro con lo real en el cuerpo previo a la constitución del significante. Es por eso que la marca solo puede ser leída y tras ello

convertida o no en significante. Esa marca es la materialidad del significante, pero las marcas están hechas como soporte material, el mismo que la letra marca, está en una materia por ejemplo las neuronas del sistema nervioso central y está hecha mediante un código orgánico. “Mediante la operación de lectura (a manera de cómo lo hace un ordenador cuando lee el disco duro en que hay marcas magnéticas) las marcas son transformadas en letras, lo que la lingüística llama el grafema. En una operación posterior, será convertido en significante en el registro simbólico; es decir, se articulará con los demás significantes.” (Caballero, p. 144- p. 145).

La letra es lo que se queda escrito en el cuerpo y es diferente del significante. “La escritura, la letra está en lo real y el significante en lo simbólico” (Lacan, 2010a, p. 113). Lo que se escribe en el cuerpo, una parte de la letra está situada del lado del sujeto y la otra del lado del objeto (Lacan, 2010c).

En el sujeto una mitad es susceptible de ser representada por el significante y la otra, la que no es susceptible de ser representada, puede escribirse. La parte que puede escribirse es la letra *a*, la letra de goce. La que se escribe como un acontecimiento del cuerpo, es decir como un síntoma. “La letra de goce del síntoma, lo más singular del sujeto” (Fuentes, p. 28).

La letra, por lo tanto, no opera con la representación ni con la palabra, ópera con la escritura, es por eso que algunos artistas han tomado el relevo:

“al no poder hablar, al no poder decir, al no tener discurso ante Otro que no-sabe ante Otro que no sabe dejar hacer, el artista hace con su cuerpo, dice con su cuerpo, escribe con su cuerpo. Son estos restos de escrituras, de letras en el territorio, en su cuerpo como territorio donde la letra deja su acción”. (Caballero, 2011, p. 16).

El arte a través de la historia, ha intentado fijar el objeto como tal, ya sea en un lugar o en su dimensión temporal, es decir, ubicar la obra en un espacio y un tiempo determinado. Con el arte de acción y en particular con la performance, han cambiado las variables de lugar y tiempo. Hasta la modernidad, hubo un intento de identificar el tiempo con el espacio, pero con el surgimiento de las vanguardias esto cambia: es la historia el objeto de los artistas, en la que los artistas van a usar el tiempo y el espacio como objeto de sus obras. Ya sea lado de la imagen como del lado de los conceptos, “el arte trunca su proceso espacio-temporal. ¿Qué queda como resto? *Las imágenes deslocalizadas, atemporales*” (Caballero, 2011, p. 22). De este resto se vale el arte de la performance para producir su obra; ya no se trata del cuerpo en tanto cuerpo de baile, de danza, o el cuerpo como instrumento para narrar una historia, sino el cuerpo en tanto acción performática. De la misma manera que no fija un lugar y un tiempo y lo usa como proceso y como tránsito; para atravesar la imagen en tanto espacio referente y el cuerpo como imagen. Es cuándo se produce “la instalación” que la obra adquiere su dimensión performática, las imágenes performáticas producen un lugar: la instalación. La instalación que se produce cada vez da un giro de sentido al proceso realizado, dando a la acción una dirección determinada en un lugar y un tiempo determinado por el evento. La instalación es “una modalidad de la escritura mediante

imágenes; el espacio de la sala, la instalación es una manera de escribir un “lugar”, ahora, para ser transitado por el espectador” (Caballero, p. 23). Así como el performer ha atravesado la obra, el “eXpectador” (espectador-eXpectante (X de no saber qué sucederá)) atravesará la obra.

En psicoanálisis lacaniano se define al sujeto como un significante que representa a otros significantes, por lo tanto, el significante no puede ocupar totalmente ese lugar, ya que siempre remite a una cadena (de significantes), a otro significado. Es este significante que representa el sujeto, el que va a producir un efecto sobre cualquier otro significante “un efecto que está mediatizado por una función y que deja un objeto” (p. 26).

El arte, desde sus principios, ha trabajado con la función y el objeto “El arte cumple una función X” (p. 27), es decir: una función simbólica, una función social, una función más allá del sujeto y del lugar etc. Cumple una función acerca del lugar que ocupa para el Otro, Otro que a través de la historia del arte o de la historia del artista mismo puede variar: Otro religión, Otro estado, Otro institución social (museo), Otro académico (universidad) etc.

El objeto y la función no coinciden con el lugar del Otro, una cuestión es el lugar que ocupa el objeto y la función en el sujeto y otra la relación objeto/función con el lugar del Otro. Es decir, el lugar que ocupa el objeto en el lugar del Otro, ósea al lugar que es convocado a ocupar por ese Otro ya sea: religión, institución, estado etc.

En cuanto a la acción, ésta muestra el logro incompleto del objeto para ponerse en el lugar del Otro; el objeto se coloca en el borde de un vacío “una acción es una operación entre lo real y lo imaginario mediada por lo simbólico” (p. 32). En la acción el significante no se encuentra con el objeto, en vez de producirse el retorno de lo reprimido (en tanto traumático) como decía Freud (1991) se produce el retorno de los “significantes pulsionales”. “De allí que la acción no es efecto de metáfora, sino que de metonimia y, de allí, su carácter efímero de no representación y, muchas veces, de su dificultad frente a lo simbólico” (Caballero, 2011, p, 32).

La acción no va a ser un llamado a lo real desde lo simbólico, para recordar el hecho un tanto traumático y poder así simbolizar la acción, va a ser un llamado a lo imaginario desde lo real para presentificar el hecho.

En el arte de la acción es fundamental lo imaginario, que hace que no coincidan lo simbólico y lo real (que haya representación); que no se cierre. Por esto hay un resto que es el objeto con el que trabaja el artista.

La acción va tender a ocupar ese lugar vacío de significación para darle un nuevo valor: el lugar de las acciones en Otro lugar; el lugar de la participación ciudadana, de las manifestaciones de barrio, de las acciones sindicales, de las asociaciones de afectados etc.

Los artistas de acción, en su relación con la sociedad que le toca vivir, ponen a “accionar el síntoma”, lo ponen a funcionar, ponen en uso el objeto, “*usufructan*”²⁶ el goce de ese síntoma (como letra que marca el cuerpo) y hacen uso de los objetos de desecho del mundo, con objetos de uso público, con los objetos que son el efecto de esos pareceres singulares que se terminan convirtiendo en comunes.

El artista, al accionar el síntoma, pone en acción su saber hacer con el objeto, es decir, hace usufructo del goce que no sirve para nada y con los objetos del mundo hace otra cosa, una nueva escritura de aquello real de la realidad.

Después de la Segunda Guerra Mundial, después de las dictaduras militares en América Latina se produce una gran perturbación por la muerte de seres humanos, de desaparecidos, de familiares, por la destrucción. La representación cae con estas devastaciones de lo humano, de forma que, después de esto, el arte será otra cosa.

Joan Brossa en Barcelona y el grupo escombros en Buenos Aires, por ejemplo, no trabajan con la representación sino con los restos los objetos (Caballero, 2011).

²⁶ Lacan (2010b) en su seminario *Aun* se refiere al goce poniendo en paralelo el derecho y el goce, la diferencia entre lo útil y el goce. Entonces introduce el concepto de usufructo “que quiere decir que se puede gozar de sus medios, pero que no hay que despilfarrarlos” (p. 11). El usufructo es fruto o beneficio que se saca de algo.

A partir de los años 80 surge la necesidad de la materialidad del objeto que ocupe el lugar de la representación vacía de contenido “el artista está enfadado no puede representar”. El artista se hace objeto.

Con la caída de la representación, la imagen deja de estar sostenida por el significante y el arte deja de servir a la mirada. La obra no aparece para ser mirada solamente, sino para ser leída. La operación no es mirar sino leer y lo que se lee es lo escrito.

(Caballero, ídem). Con Jackson Pollock la pintura deja de representar para ser leída como una escritura.

Sera a partir de todo lo anterior que la imagen dará paso a la letra, a un arte de lo escrito. (ídem).

Después de la caída de la representación los artistas se ocupan de lo irrepresentable, de lo imposible de representar; lo que cesa de escribirse y queda plasmado. Yves Klein, por ejemplo, pinta directamente con el cuerpo de las modelos, con el cuerpo del artista, es pura acción es una pantalla con otra pantalla en continuidad (Vásquez, 2013).

Los accionistas vieneses por su parte trabajan en el plano, el cuerpo se hace plano, se hace pantalla en la búsqueda una escritura del espacio. Frente al Holocausto se preguntan si se podrá representar la desaparición del humano, y con sus obras dicen que es irrepresentable, que es imposible de representar. El horror (de lo real) hace que los artistas intenten recuperar la memoria los desaparecidos en Argentina, en Chile, en

Yugoslavia, en España etc. En cada país devastado por estas irrupciones de lo real; la guerra, las dictaduras etc. Los artistas intentan hacer con aquello y se convierten en escritores de lo imposible (Caballero, 2011).

Ante esto el artista se gira, deja de posicionarse frente al objeto y propone su cuerpo como objeto. Las marcas que dejan la devastación adquieren valor propio como resto y las acciones que realizan los artistas dejan las marcas sobre su propio cuerpo.

La piel, las segregaciones del cuerpo, la sangre, el semen, los mocos, las heces, los pelos las uñas etc. serán elevados a la categoría de resto, de resto de ese sujeto cada vez más evanescente más escurridizo, hasta llevarlo a la categoría de sublime. Se dejarán ver las entrañas, se trabaja con la piel haciéndole modificaciones ante las cámaras de televisión, haciendo un llamado a la iconografía religiosa, a la iconografía de la historia del arte por ejemplo como lo hace Orlan con su body art (Caballero, ídem).

No todo lo real adquiere representación, y si la acción es algo de lo real que no se representa ni se significa, algo de la marca adquiere valor de letra.

Con Fluxus y Art & Language, los dos grandes movimientos que revolucionan el campo del arte, “nace el arte del resto (a) del signo a la letra”. Estos movimientos, como ya se ha dicho, tienen como objetivo accionar; producir eventos, manifestarse en contra de los aparatos y las representaciones dominantes. El artista se hará cargo de ese vaciamiento de la representación de la imagen de todos esos acontecimientos, y

“se ocupará de la letra [...] se ocupará *del cuerpo de la letra*. El artista tomará a la letra como su objeto” (Caballero, p. 85).

Del arte acción se desprenderá la palabra como imagen dando paso a la poesía visual, la poesía concreta, poesía experimental etc. En estas expresiones con la textualidad de la palabra, se produce una caída definitiva del sentido de la retórica; de la rima, de las modulaciones poéticas. Los poetas abandonan los contenidos para ocuparse de las formas, dando lugar a la poesía visual. Primero la poética entra en el mundo de los objetos y luego la letra se convierte en el objeto: se corta, se desplaza, cambia de tamaño, de tipo y cuerpo. La poesía se queda con su materialidad mínima, la letra. El artista se desprende de las marcas que la acción ha dejado en su cuerpo, para poder empezar a trabajar con un espacio no perceptivo; un operador que es la escritura y un objeto que es la letra. Annette Messenger, por ejemplo, más que hacer una performance o una acción con o sobre el cuerpo, hace una escritura que deja huellas en el cuerpo, marcas de algo vivido. Algo de lo real que ha dejado huella y hay que simbolizar. “Es como si se tratara de una escritura en proceso, de una escritura abierta, de una escritura entre letra e imagen: fotografías recortes de prensa y pequeños textos al pie, pequeñas reflexiones etc.” (p. 153). La artista lee el cuerpo por fuera y por dentro, como una topografía donde el adentro y el afuera están en continuidad por su escritura. La misma letra puede estar en el hígado y en la piel. Esta artista escribe sobre sus historias con los hombres, sobre sus historias sentimentales; los clasifica, los ordena, los colecciona como si se tratara de un alfabeto, de un repertorio de letras. No se trata de una narración amorosa, se trata meramente de una sucesión, son signos de

un recorrido que no dejan significación. “Meseguer hace una escritura con la materia llega a construir signos con materiales” (p. 157).

En síntesis, los nuevos artistas se ocupan de escribir el espacio mediante letras, sonidos, marcas. Primero la obra desaparece de la superficie plana de la tela, luego desaparece de la presentación cuerpo (el cuerpo como tres dimensiones del espacio) para al final desaparecer mediante la imagen fragmentada: aparecen sonidos, marcas, reflejos, sombras, letras. Se trata de una nueva escritura temporal del espacio, de una poesía escrita en el espacio, efímera y transitoria. Por un lado, la materialidad de la letra escrita como objeto y por otro su sonido o imagen que hay que leer. Esto requiere que el espectador o más bien dicho el lector, “ponga de su parte” (como lo decía Lacan (2006) en la *Obertura* a sus escritos, refiriéndose a la letra, el objeto y el estilo) que se detenga, que detenga el tiempo y de paso a la lectura, lectura que requiere un tiempo.

Capítulo 2

2- El saber-hacer del artista



Non Grata. *Padre v/s Madre* [performance]. Diverse Universe Festival, 19 de abril 2014, EPMH, Madrid.

Las expresiones *saber hacer*, *saber hacer allí con o saber arreglárselas con* son tomadas por Lacan como tantas otras, para dar respuesta desde su enseñanza a cuestiones de la época. Y en particular la frase *El saber-hacer del artista con el síntoma* es una construcción retomada de distintas referencias de Lacan con respecto al saber y en particular al saber-hacer del artista James Joyce, a quien él llamó *Joyce el Síntoma*. Joyce fue declarado por Lacan como un artista justamente por ser un hombre que supo hacer con su padecer del síntoma convirtiéndolo en un arte, que es su escritura, porque además de darle un nombre reconocido le dio un lugar socialmente aceptado y hasta el día de hoy valorado.

2.1- El saber hacer



Vallaure J. (2014) Dibujo de Freud [Detalle]. Realizado y tachado por el artista en la performance *El porvenir de una obsesión*. EPMH, Madrid.

La expresión saber hacer en el sentido común se refiere a saber hacer algo, es una habilidad adquirida por la experiencia y que se puede aprender.

Para la RAE²⁷ significa: “habilidad para desenvolverse con tacto en cualquier situación” y “conjunto de conocimientos y técnicas acumulados, que permite desarrollar con eficacia una actividad en el ámbito artístico, científico o empresarial. Esta locución equivale al anglicismo *know-how* (de frecuente uso en el ámbito empresarial), y del galicismo *savoir faire*.

Se pueden encontrar referencias a este saber hacer como un saber que tiene que ver más bien con un saber hacer del artesano, del oficio. Un saber hacer que un maestro puede transmitir a su alumno, una maestría sobre la materia, dialéctica entre teórica y

²⁷ RAE. En <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=sDoaY2Ey7D6Z488fwS>

práctica que supone un actuar que hace entrar un ideal en la realidad material (Tarrab, s. f.).

Miller (2005) enfatiza que Lacan no deja clara la diferencia entre saber hacer y saber arreglárselas, por lo cual hay que reconstruirla. Para este autor el saber hacer tiene que ver más bien con la técnica, con ese saber hacer que funciona cuando se conoce la cosa de la que se trata, es un saber que se enseña. En el saber hacer la cosa está domesticada, es sumisa, hay conocimiento de ella, no hay sorpresas. La cosa está domesticada por el concepto. El saber hacer tiene que ver más bien con una práctica codificada distinta de la teoría, en la cual se puede vislumbrar una división entre teoría y práctica. Por esto del lado del saber hacer está lo universal.

Una de las acepciones que Lacan (2010b) propone es que “el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con la lengua” (p. 167), es testimonio de un saber en la medida que en gran parte se escapa al ser que habla. Y ese saber es un enigma presentificado por el inconsciente “para el ser que habla, el saber es lo que se articula” (p. 166).

Se suele decir que el lenguaje sirve para la comunicación, pero para Lacan el lenguaje no es más que lo que el discurso científico fabrica para dar cuenta de lo que él llamó *lalengua*. Lalengua sirve para cosas diferentes a la comunicación, algo que muestra muy bien la experiencia del inconsciente, el cual está hecho de esta lalengua:

“lalengua que escribo en una sola palabra, como saben, para designar lo que es el asunto de cada quien, lalengua llamada, y no en balde, materna” (Ídem).

El ser que habla da cuenta de los efectos de lalengua, con los afectos enigmáticos que son el resultado de la presencia de lalengua, en tanto que es la que articula cosas del saber que van más allá de lo que el ser que habla soporta de saber. Es por eso que lalengua es algo recibido y no aprendido, una pasión que se la sufre, ya que “Hay un encuentro entre lalengua y el cuerpo, y de ese encuentro nacen marcas que son marcas sobre el cuerpo” (Miller, 2013, p. 75).

Para Lacan el oficio de saber hacer, convertido en una práctica singular, es más precisamente un “artificio”.

“Uno sólo es responsable en la medida de su saber-hacer. ¿Qué es el saber hacer?

Es el arte, el artificio lo que da al arte del que se es capaz un valor notable, porque no hay Otro del Otro (p. 59).

El Otro desde esta concepción es una invención y es por eso que podemos inventar identificaciones. Este Otro es el de los “soy...”, identificaciones que llevan al ser hablante a decir soy artista, soy profesor, soy padre, soy mujer etc. Sin embargo, hay invenciones diferentes, como la invención de Joyce, quien inventó para el “órgano-lenguaje” una función de Otro absolutamente inédita y sustraída de la comunicación (Miller, et al., 2007).

Esta noción de invención se impone para este desarrollo de términos porque está ligada a la noción del Otro que no existe.

La idea del gran Otro de lo simbólico que existe, es donde el sujeto es efecto del significante (“soy...”) y el que inventa es el Otro, el Otro le dice al sujeto quien es. Pero de manera diferente está el Otro que no existe, donde el acento se desplaza del efecto significante al uso significante, y por consiguiente al *saber hacer allí* (Miller, ídem).

La noción de que el sujeto tiene un saber hacer allí, que tiene un saber hacer allí con su traumatismo, tiene que ver con el “Otro que no existe”, es decir que el sujeto está condicionado a devenir inventor, es empujado en particular a instrumentalizar el lenguaje. “Todo se juega allí. Se ve bien la diferencia entre los sujetos que alcanzan a hacer del lenguaje un instrumento y aquellos que permanecen instrumentos del lenguaje” (Ídem).

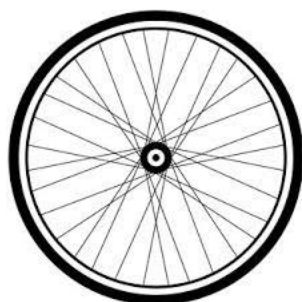
En esta lógica del “no hay allí”, no hay algo que se ubique como garante, porque “no hay Otro del Otro” (del inconsciente). Por lo tanto, se trata de un saber que es vacío y un hacer con lo que no hay, ósea con lo real.

Desde este planteamiento, el saber no tiene que ver con el conocimiento; el conocimiento se diferencia del saber en cuanto que el conocimiento es desde el principio engañoso. En lo que refiere al saber con respecto a lo real (el saber que

trauma sobre lo sexual y la muerte) siempre hay una opacidad. Es por esta opacidad que “Uno sólo es responsable en la medida de su saber hacer” ya que la palabra responsabilidad hace alusión a que solo puede ser una respuesta singular, un artificio, no es un asunto del Otro como donador de significantes como podría ser Dios, pues, “Se le imputa a Dios lo que es asunto del artista, cuyo primer modelo es, como todos saben, el alfarero. Se dice que él ha moldeado [...] esa cosa que llamamos, por casualidad, el universo” (Lacan, 2006, p. 62).

El artificio es un hacer que se escapa en el arte, es decir, que excede el goce que podemos tener de él. Este implica un real que se funda en la medida que no tiene sentido, que se decanta por estar excluido de él. Es por esto que es de Joyce y los artistas de quien Lacan aprende acerca del saber hacer con el no saber: “Joyce no sabía que él construía un *sinthome*, no era consciente de ello, quiero decir que él lo simulaba. Y por eso es puro artífice, un hombre de saber hacer, lo que también se llama un artista” (Lacan, p. 116). Para explicar esto Lacan supone que podría parecer que está demasiado embrollado con Joyce y eso por su inexperiencia en la lengua en la que él escribe. Pero refuta añadiendo que él no es totalmente ignorante del inglés, sino que Joyce escribe el inglés con esos particulares refinamientos que hacen que la lengua, inglesa en este caso, él la desarticule. Es “verdaderamente un proceso que se ejerce en el sentido de dar a la lengua en la que escribe un otro uso, un uso, en todo caso, que está lejos de ser ordinario. Eso forma parte de su saber hacer” (p. 72.).

2.2- El saber hacer allí con o saber arreglárselas con



Nadeau D. (2015). La rueda de Duchamp [dibujo imantado]. Instalación *VELO*. Exposición *El Objeto en el Patio*, EPMH, Madrid.

La expresión saber hacer allí²⁸ proviene en textos lacanianos de su traducción literal del francés *savoir y faire* y también se puede encontrar en su traducción saber arreglárselas.²⁹

En cuanto al saber arreglárselas Miller (2005) lo diferencia del saber hacer, planteando que la cosa de la que se trata conserva algo de imprevisible y todo lo que puede hacerse es intentar domarla permaneciendo alerta. La cosa en el saber arreglárselas sigue siendo salvaje, indómita. Algo se sabe del manejo, pero hay que andar con cuidado porque se la desconoce. La cosa en este caso está ajena a la captura conceptual, por lo tanto, no se está ni en la teoría ni en el saber en el sentido de saber articulado, sino que tiene que ver con un saber desenvolverse con algo, con un saber arreglárselas con lo singular (Miller, 2005).

²⁸ Traducción de Ricardo Rodríguez Ponte.

²⁹ Traducción de Jacques- Allain Miller.

2.3- El saber hacer allí con el síntoma



Nadeau D. (2015). *VELO* [Instalación]. Exposición “El Objeto en el Patio”. EPMH, Madrid.³⁰

“Explicar el arte por el inconsciente me parece de lo más sospechoso [...]

Explicar el arte por el síntoma me parece más serio.” (Lacan, 1975, inédita).

Si no hay una diferenciación clara entre saber hacer [savoir faire] y saber hacer allí [savoir y faire] se puede pensar que a ese saber hacer del sentido común y de la técnica, Lacan le agrega el *allí* y/o *el con*, según como se traduzca; saber hacer allí con el síntoma o saber arreglárselas con el síntoma.

Para efecto de esta construcción el centrarse en el *allí* permite hacer una localización de un tiempo que indica la singularidad de un encuentro. El *allí* hace referencia a un lugar, a una localización que permite acercarse al *con* del síntoma, es decir al objeto. Hay un tiempo para que este saber hacer se produzca, pero se trata de un tiempo que no se sabe de antemano, no es el tiempo cronológico el que está juego, de modo que

³⁰ Estas fotos pertenecen a la performance presentada por la artista francesa Melodié Duchesne y el artista alemán Frederic Krauke para Diverse Universe Festival realizado en EPMH el 19 de abril 2014.

no es posible anticipar cuando sucederá ni cuánto durará. Es un “*allí* que extrae la palabra del tiempo que pasa y la convierte en un saber, en un saber inscripto, escrito. Por eso Lacan pudo hablar del inconsciente como lugar del Otro; pudo traducir la atemporalidad del inconsciente en términos de espacio” (Miller, 2003, p. 40). Desde esta perspectiva este *allí* se vuelve un poco enigmático, entonces si se intenta dilucidar el encuentro posible entre los términos, se puede comenzar preguntándose, ¿a qué saber se refiere en este *saber hacer allí*?

El saber desde esta perspectiva apuntaría a un saber que no se sabe “sabemos que, en alguna parte —en esta parte que llamamos inconsciente— una verdad se enuncia y tiene esta propiedad: que de ella no podemos saber nada” (Lacan, Clase 05-03-1969, inédita). Y que es ese *allí* lo que constituye un saber. En este sentido el descubrimiento freudiano del inconsciente alude a que se puede estar *allí* sin saber que se está *allí* “uno está allí de lleno. Eso dice el psicoanálisis, se está allí sin saberlo” (Lacan, ídem).

A propósito de esto Lacan se pregunta “¿el saber de la experiencia analítica es solo el saber que sirve para no dejarse engañar por el mismo cuento? Pero ¿de qué sirve si no se acompaña de un saber salir de allí -o incluso [...] de un saber entrar?” (Lacan, 2008, p. 192).

Ese *allí*, por lo tanto, en psicoanálisis aborda lo que tiene que ver *con* el saber sexual, *con* aquello prohibido de lo sexual, *con*: “ese punto donde esta interdicción pesa, y es

por el cual los primeros enunciados de Freud, en el lugar del inconsciente ponen el acento sobre la función de la censura como tal” (Lacan, Clase 05-03-1969, inédita, 1969). Es decir, la prohibición afecta un cierto *allí*, es un lugar el *allí*, donde ese saber sexual habla, donde confiesa “es allí donde— donde ello confiesa que está preocupado por la cuestión de ese saber” (Lacan, 2008, p. 192). Y ese “preocupado”, está pre-ocupado, ósea ocupa antes, ese algo que ocupa una posición opaca, y es allí donde se vuelve siempre sobre esta función del inconsciente, ese saber que se articula a la verdad. Por lo tanto, si el *allí*, es un lugar que remite al lugar del saber sexual en el inconsciente, el *saber hacer allí* apuntaría a ese saber hacer que se inventa a partir de la verdad del inconsciente que es “de eso nada se puede saber”, por lo tanto, si del saber sexual no se sabe, el *saber hacer allí* sería *saber hacer allí con* ese no saber de lo sexual.

En ese “saber ser allí”, se es allí sin saberlo. Se es allí en todos los campos del saber. Y es por ese sesgo que el psicoanálisis se encuentra interesado en la puesta en cuestión del saber. Como el artista contemporáneo, que pone en cuestión el saber del discurso imperante apostando por un saber hacer en singular de su propia práctica.

Para Lacan el saber que sirve es el que se acompaña de un *saber hacer allí*, ante el fracaso del saber sobre lo sexual. El no saber sobre lo sexual viene del descubrimiento en psicoanálisis acerca de los medios de producción de satisfacción, de un cierto montaje que remite a lo que Freud llamó pulsiones. Las pulsiones pueden satisfacerse o no, y verlas funcionar implica que eso lleva consigo su satisfacción. Teóricamente

se habla del funcionamiento de la pulsión oral, de la pulsión anal, de fálica o de la pulsión sadomasoquista y esto es para indicar que alguna cosa se satisface en eso que llamamos órgano, lugar donde el saber no está allí. Lo que lleva a pensar en que ese saber hacer allí tiene que ver con esas pulsiones.

¿Y cómo entender esta satisfacción? Para esto “Es necesario creer que debe haber allí, algo que cojea en tanto a lo que nosotros nos dedicamos, en esos montajes, es a desmontarlos” (Lacan, ídem). Eso que cojea es el síntoma, y es precisamente Joyce quien se le adelanta, avanza en esta cuestión, puntualiza Lacan, él expone de una manera especialmente artística ese *saber hacer allí con el síntoma*. Joyce con su arte de la escritura algo hace con ese no saber sobre lo sexual, que en su caso no tiene que ver con el inconsciente como Otro, Joyce no buscó en el saber del Otro la verdad, sino que en el propio saber singular de su síntoma.

Es a partir del encuentro de Lacan con Joyce que se puede pensar abordar el arte como saber hacer allí con el síntoma. “La obra de Joyce solo puede ser el síntoma de Joyce, del que el gozaba” (Fuentes, et al., 2006, p. 74). Es Joyce, el mismo, quien trata su síntoma de las palabras con su escritura. Él consigue hacer de su síntoma una obra de arte. “A esta transformación del síntoma en obra de arte, ha este estado del síntoma, Lacan lo llama *el sinthome*, lo que es bien distinto del síntoma entendido como aquello de lo que se padece” (Fuentes, p. 75). Lo que él hace con su síntoma es reconocerlo y dejarse orientar por él. En su síntoma con la lengua, la lengua se le hace muy real (se le imponen las palabras) y el sentido se le fuga. Lo cual él trata a través de la escritura, él “se deja orientar por el síntoma, que lo desarrolla hasta depurarlo al

máximo, hasta cernir su real, lo que logra con el único medio de su saber hacer de artista” (p. 76).

2.3.1- *El saber del síntoma*

La definición común que existe sobre el síntoma, suele remitir a la idea de una patología y un saber. Desde la nosografía clínica el síntoma es algo que se funda y avanza a través de la mirada de un cuerpo de signos que dicen una verdad sobre una patología y de un saber que presupone a todos los sujetos iguales ante los mismos signos, donde la etiología no depende necesariamente de la historia de la persona sino de la disfuncionalidad orgánica o de la disfuncionalidad emocional o social asociada. En esta concepción los mismos signos son el resultado de una misma etiología y consecuencia por la cual a cualquier sujeto que muestre el mismo signo se le trata de la misma manera, dando la impresión de que queda fuera la subjetividad implicada en el síntoma.

Para el psicoanálisis la concepción de síntoma adquiere matices diferentes con respecto al saber. El saber en psicoanálisis no se instala del lado del psicoanalista o el médico, ni tampoco del lado de los manuales clasificatorios como el CIE-10 o DSM-V, sino que está del lado del sujeto, y el espacio del dispositivo psicoanalítico posibilita un espacio de subjetividad donde el saber del síntoma lo trae el sujeto y lo trae para que se lo escuche, tenga o no conciencia de ello.

En sus comienzos Freud (1991) estableció que la formación de un síntoma está determinada por una vivencia traumática. La vivencia traumática o trauma es un acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por: su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y los efectos duraderos que provoca en la organización psíquica. En esta vivencia se produce un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones.

En su artículo sobre *La etiología de la histeria* de 1896, Freud afirma que el trauma se constituye en relación a escenas sexuales infantiles de seducción y abuso por parte de algún adulto sobre el niño indefenso. En ese momento de su elaboración, Freud aún cree en la realidad material de estos hechos. Sin embargo, estas concepciones acerca del síntoma se fueron modificando gracias a la experiencia clínica que va adquiriendo en la escucha de sus pacientes. En su artículo “Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad” de 1908, Freud desarrolla que el síntoma está sostenido y fundado por una fantasía inconsciente, ya no es propiamente tal por el trauma de una escena de la realidad, sino por la fantasía inconsciente o guión imaginario en el que se halla presente el sujeto. La fantasía inconsciente representa, en forma más o menos deformada la realización de un deseo y, en último término, de un deseo sexual. Así el síntoma nace como un compromiso entre dos mociones pulsionales opuestas, una de las cuales se empeña en expresar una pulsión parcial o uno de los componentes de la constitución sexual, mientras que la otra se empeña en sofocarlos. La pulsión aparece aquí totalmente implicada en la formación del síntoma.

Con estos aportes queda claro que Freud (2006) ya desde sus primeros trabajos concebía el síntoma como algo diferente a una patología médica. De estos primeros trabajos concluye que el síntoma “es la “realización” de una fantasía inconsciente puesta al servicio del cumplimiento de deseos” (p. 1351). En ese momento Freud relacionaba el síntoma con una serie de fantasías de carácter sexual que estarían reprimidas, y que vía retorno de lo reprimido se convertirían en formación de compromiso (o sustitutiva) o formación del inconsciente; metáfora en el cuerpo, metáforas que en el tratamiento analítico al ser descifradas podrían dar sentido al síntoma. Es decir, el síntoma estaría compuesto de un saber inconsciente cifrado y por tanto subjetivo.

Es en “Más allá del principio de placer” de 1920 que Freud (1991) da a conocer la incidencia de la pulsión de muerte ligada a una satisfacción en exceso. Lo que más adelante en su texto “Inhibición, síntoma y angustia” de 1925 le ayudará a definir el síntoma como la satisfacción sustitutiva de una pulsión reprimida, ya no se trata solo del deseo reprimido puesto en juego en el síntoma, sino, que interviene la pulsión. La satisfacción no es consciente, para el sujeto permanece oculta bajo el aspecto manifiesto doloroso del síntoma, y esta satisfacción trasgrede los límites impuestos por el principio placer-displacer.

Freud por tanto reformula la concepción del sufrimiento y presenta una economía libidinal en la cual placer y dolor se confunden, tal como lo describe en “El problema económico del masoquismo” de 1924; la posibilidad de obtener placer en el dolor.

La satisfacción oculta del síntoma se presenta como una situación paradójica ya que se trata de un placer obtenido a través del sufrimiento y de impedimentos que hacen dolorosa la vida cotidiana, algo que Freud describe como la inutilidad del síntoma para la vida cotidiana.

El síntoma se revela entonces como algo displacentero e incómodo para el sujeto, pero al mismo tiempo le aporta satisfacción, una satisfacción inconsciente de la cual no tiene noticias, es decir un *saber que no se sabe*. Lo que lleva a la persistencia del síntoma independiente al sufrimiento que acarrea.

Freud con esta concepción del síntoma como una satisfacción sustitutiva de una pulsión reprimida inconsciente, y con la posibilidad de tratamiento del síntoma a través de hacer conscientes las fantasías inconscientes asociadas, permite pensar en el síntoma como un “saber que no se sabe” (porque está inconsciente) y que de alguna forma es a través del descubrimiento de lo que el síntoma sustituye y de la satisfacción pulsional relacionada que algo del saber enigmático singular del sujeto se pondría de relieve, algo de aquello pulsional que lo moviliza pero que no sabe conscientemente que lo sabe.

En cuanto al saber enigmático que moviliza al sujeto Freud también se lo preguntó con respecto a los artistas. No indagó en los síntomas de los artistas, pero si indagó en obras artísticas que no dejaron de sorprenderle por el carácter enigmático del origen

de aquella energía que moviliza al artista que le hace tener un saber del cual no se sabe y que le hace crear magistralmente. Por ejemplo, reconoce que:

“generalmente, ante estas creaciones magistrales del artista dice cada uno algo distinto, y nadie algo que resuelva el enigma planteado al admirador ingenuo. Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista, en cuanto el mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérsela aprehensible. Sé muy bien que no puede tratarse de una aprehensión meramente intelectual; ha de ser suscitada también nuevamente en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación” (Freud, 2006, p. 1876).

Los artistas con sus obras magistrales suscitan en el espectador algo que tiene que ver con esa “energía impulsora de la creación”, muestran que algo “saben” que ni el mismo Freud puede saber, pero que sin embargo algo puede aportar acerca del tratamiento que ellos hacen de aquello que escapa a la comprensión. En palabras de Freud:

“He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas [...] Para muchos medios y efectos del arte me falta la comprensión debida [...] esto ha orientado mi atención hacia el hecho, aparentemente paradójico, de que precisamente algunas de las creaciones artísticas más acabadas e impresionantes escapan a nuestra comprensión” (Freud, ídem).

Lacan (2004) por su parte en sus primeros desarrollos, trabaja la dimensión simbólica del síntoma, la que se soporta en el retorno de lo reprimido y lo vuelve una formación del inconsciente. Basándose en Freud plantea que el síntoma va en el sentido del reconocimiento del deseo reprimido, confirmando que el síntoma no es el signo de un disfuncionamiento orgánico, sino que el síntoma es una verdad oculta acerca de un saber, que se convierte para el analista en un mensaje a descifrar. En ese momento lo piensa como una formación del inconsciente al igual que Freud, una formación desde un saber del inconsciente que no se sabe.

Para Lacan (2005) en lo simbólico así se trate de síntomas reales, actos fallidos, y todo lo que se inscriba en lo que encontramos y reencontramos incesantemente en lo que Freud definió como la realidad psíquica, se trata siempre de símbolos organizados en el lenguaje que funcionan a partir de la articulación del significante y el significado, equivalente de la estructura misma del lenguaje “También el síntoma expresa algo estructurado y organizado como un lenguaje” (p. 28). Aquí se ve muy bien la concepción del inconsciente estructurado como un lenguaje y del síntoma como su producto, es por esto el abordaje del síntoma como metáfora.

En *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud* Lacan (2006) enuncia que el mecanismo de doble gatillo de la metáfora es el mismo del síntoma en el sentido analítico, es decir, entre el significante enigmático del trauma sexual y el término al que viene a sustituirse en una cadena significativa actual, “pasa la chispa que fija en un síntoma la metáfora donde la carne o bien la función están tomadas

como elementos significantes” (p. 498) y es en la significación inaccesible para el sujeto consciente, en la que puede resolverse el enigma del saber del síntoma. Es decir, donde el significante del síntoma sustituye al significante enigmático del trauma sexual, lo reprimido ya no es un significado sino un significante lo que permite conseguir la operación del síntoma como propiamente metafórica, un significante que sustituye a otro. En la estructura metafórica del síntoma “es en la sustitución del significante por el significante donde se produce un efecto de significación que es de poesía o de creación, dicho de otra manera, de advenimiento de la significación en cuestión” (p. 495 – p. 496).

La significación inaccesible para el sujeto queda fijada en el síntoma por la chispa que se enciende entre esos dos términos simbólicos, por la operación que constituye la metáfora como tal.

Lacan rescata de la poesía el mecanismo de la metáfora para pensar el mecanismo de la formación de síntoma. La chispa creadora de la metáfora brota entre dos significantes de los cuales uno ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena significativa, mientras el significante oculto sigue presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena. La fórmula de la metáfora, es una palabra por otra, y es de los poetas de quienes Lacan aprende esta posibilidad de crear un surtido de deslumbrantes tejidos de metáforas. Pues “el síntoma *es* una metáfora, querámoslo o no decírnoslo, como el deseo *es* una metonimia” (p. 508).

Con el síntoma como metáfora Lacan comienza a vislumbrar el camino del síntoma tomado en su función metafórica, pues es desde allí que se puede aprender algo con respecto a lo que oculta y devela a la vez, y por tanto abrimos el camino a hacer algo con eso, así como los artistas de la poesía hacen en sus deslumbrantes creaciones.

Con el síntoma el sujeto muestra un punto de anclaje desvelador y enigmático, es un soporte de aquello que ha dejado lo traumático, pivote que como significante metafórico algo indicará de la singularidad del saber del sujeto y de lo fijado allí.

2.3.2- *El uso del síntoma*

En su última enseñanza Lacan ya no concibe el síntoma solamente como una formación del inconsciente o como una metáfora, sino que sus desarrollos lo llevan a dilucidar que no todo lo que concierne al síntoma se resuelve por el desciframiento, hay una dimensión que se escapa al sentido y al desciframiento.

Lacan (JAM), en esta época da a conocer que el síntoma viene de lo real y es efecto de lo simbólico en lo real. La noción de primacía de lo simbólico se desvanece, se piensa lo real, lo simbólico y lo imaginario en igualdad ontológica. El síntoma es lo que el sujeto tiene de más real y no es una verdad que dependa de la significación, es “la naturaleza propia de la realidad humana”, por lo tanto, la cura o el tratamiento no puede consistir en erradicar al síntoma (como lo pretende algunas terapéuticas o la medicina) en tanto es efecto de la estructura del sujeto.

El síntoma es un amarre más o menos acorde a lo funcional establecido, pero que al fin y al cabo cumple una función. Y es por esto que hay que darle otro tratamiento, el cual no es igual para todos, sino que dependerá de la singularidad del sujeto, sus circunstancias y contingencias.

Desde esta perspectiva el síntoma no es del todo descifrable simbólicamente, sino que hay algo que queda opaco, sin descifrar, algo que será un resto, y que será lo más singular en cada sujeto. Y esto es lo real del objeto *a*.

Lacan (JAM) a partir del trabajo que hace desde la obra de Joyce, dilucida que este escritor le da un tratamiento muy singular al padecer de su síntoma, el escribe aquello que se le impone de lo real (las palabras impuestas)³¹ pues la escritura es su saber hacer con el síntoma. Él hace uso de su síntoma para otra cosa. El síntoma en Joyce cumple una función de suplencia ante su carencia fálica, “su arte es su verdadero garante de su falo” (Lacan, p. 16) es decir, su arte suplió su carencia del significante

³¹ Acerca de las *palabras impuestas* Lacan (JAM) hace referencia a una presentación de enfermos y destaca el fenómeno de las palabras impuestas del que daba cuenta el señor P., la palabra se le impone; y en ese punto introduce una articulación con Joyce afirmando que en la presentación clínica recordó al escritor irlandés y a su hija Lucía, dado que el señor P. refería que después de haber tenido la sensación de palabras que le eran impuestas, sintió que todos conocían sus pensamientos. Él se definía telépata emisor: otros conocían lo que él pensaba. En la entrevista con Lacan precisa que no se trataba de transmitir un mensaje, sino de que determinados “telépatas receptores” oyeran sus pensamientos y aquello que más lo enloquecía era que supieran sus propias reflexiones, es decir, las respuestas que intentaba formular ante las palabras que se le imponían.

falo, que es la condición que garantiza la existencia de la serie de objetos *a* y que hace posible que objetos heterogéneos en la vida sean objetos equivalentes en el orden del deseo humano. El falo es el patrón simbólico que posibilita recortar los otros objetos de la pulsión del discurso del Otro del lenguaje. Es por eso que Joyce con su síntoma logra hacerse un cuerpo y un lugar en el mundo siendo un desabonado del inconsciente (del Otro como inconsciente).

Desde esta perspectiva se comienza a pensar el síntoma como lo más particular del sujeto, lo más singular, nunca compartido, nunca el mismo en dos sujetos diferentes, elaboración que está relacionada con la historia personal de cada uno, ya no es concebido como un mensaje dirigido al Otro, por lo tanto, no llama a ser descifrado.

El desciframiento del mensaje oculto del síntoma no es lo que soluciona el malestar que provoca, porque hay algo de lo real del goce que está puesto en juego. No se trata de descifrar cuál es el significante que está representando al sujeto, como lo es en la concepción de síntoma como metáfora, sino que es captar eso del goce que en el síntoma se está regulando allí. En la práctica analítica se apunta “allí donde tratamos con el síntoma, a develar, a desenmascarar la relación con el goce, que es nuestro real en la medida que está excluido” (Lacan, 2008, p. 297). Lo que remite a que en el síntoma existe un goce que viene de lo real absolutamente inaccesible, que es el de la

complementariedad de los sexos, es decir de “la relación sexual que no existe”, del agujero estructural a todo ser hablante (*parlêtre*)³².

Lo que Lacan rescata de la solución sintomática de Joyce, es que viene a poner de relevancia esta otra concepción del síntoma como la solución singular que cada ser hablante le da a esta cuestión del agujero estructural.

En el abanico de goces a los que tiene acceso el ser hablante, el síntoma se sitúa en el exacto lugar del goce imposible de la relación que no hay, puesto “que los goces, esos que si hay son ya una suerte de suplencia de aquel que es imposible. Y en esto esos goces son sintomáticos – en sentido amplio –: síntomas de la relación que no hay (Schejtman, 2013, p. 42).

Si se goza del síntoma es porque no hay relación sexual lo que resuena con lo que decía Freud (1991) acerca de que “el síntoma es una satisfacción sexual [...] sustitutiva” (p. 318).

³² La palabra *parlêtre* no puede ser traducida directamente al español por ser el resultado de una contracción entre la forma verbal “*parle*”, tercera persona del presente de indicativo y “*être*”, a la vez infinitivo del verbo y sustantivo en francés. Por otra parte, Lacan transforma “*l’être parlant*” (“el ser hablante”) en *parlêtre*, indicando así la ocultación del ser en el acto de la palabra. (Lacan, 2009, inédita). Sin embargo, en las traducciones de este concepto una de las utilizadas es “ser hablante” y aunque no haya una traducción directa sí se puede decir que esta palabra viene a ser usada por Lacan para introducir una concepción diferente al inconsciente freudiano y el sujeto del inconsciente de su anterior enseñanza.

Esta función sustitutiva o de suplencia, no es en todos los seres hablantes que se construye de una manera que permita el lazo social o lugar en el mundo de manera inclusiva. Y es en este punto donde Joyce enseña acerca de esa posibilidad de hacer algo con ese goce del síntoma del cual “todos padecemos”, de una manera singular que hace lazo social a través del arte.

Para Miller (2008) el síntoma desde esta perspectiva no es solo una disfunción que puede ser descifrada a través de la sustitución significativa, sino que incluye el *displacer*, es también el retoño de la pulsión y por ende siempre es interpretable como satisfacción, es decir siempre se goza del síntoma, aunque sea perturbador, *placer* y *displacer* en una misma conjunción. He ahí el punto difícil del síntoma que puede conllevar *placer* y *displacer* conformando cierto equilibrio en la economía psíquica y por tanto cierto acomodamiento y resistencia. Ese saber que no se sabe del síntoma, es el goce y es con el saber del goce que se forma el síntoma y es solo con ese saber que algo se puede hacer al respecto:

“El goce se presenta siempre bajo la forma de síntoma [...] es decir que el ser hablante goza de modo sintomático [...] su goce no es nunca el que debería ser [...] siempre hay un error, una falla en el gozar con respecto a lo que sería el goce conveniente, si este goce conveniente existiera” (Miller, 2008. p. 28).

Es a través de los objetos *a*, los objetos pulsionales que el goce se infiltra, “se infiltra en todos los lugares en los que no debería estar” (Miller, 2008, p. 29). Y es a través del tratamiento de los mismos o más bien del tratamiento del síntoma que se haya

construido a partir de ellos, es que algo se puede hacer. Pues será “necesario enmarcar este objeto a con el síntoma que es como la envoltura” (Miller, ídem).

El goce para Lacan (2010b) “es lo que no sirve para nada” (p. 11), por lo cual si las palabras sirven es para “que haya goce que falta [...] el goce que falta debe traducirse el goce que hace falta que no haya” (p. 74).

En su seminario *Aun* Lacan (2010b) se refiere al goce poniendo en paralelo con el derecho, hace la diferencia entre lo útil y el goce. Entonces introduce el concepto de usufructo “que quiere decir que se puede gozar de sus medios, pero que no hay que despilfarrarlos” (p. 11). El usufructo es “Fruto o beneficio que se saca de algo”.³³

Entonces es en el uso del objeto en el saber hacer allí del artista con el goce del síntoma, es decir, el saber hacer allí con eso que no sirve para nada, donde el artista hace uso del “*uso-fructo*” que es el goce del síntoma. Y hace con su objeto infiltrado de goce, otra cosa, es decir, su arte. El juego homofónico con uso y “usu (uso) – fructo” es porque con el uso del saber con respecto al goce que conlleva el síntoma es que se puede *saber hacer algo allí*.

³³ Definición de la Real Academia de la Lengua en <http://dle.rae.es/?id=bByO9GP>

Miller enfatiza la importancia del uso en la última enseñanza de Lacan, porque al fin y al cabo en el uso de las palabras está la cuestión, pues ante lo que no sirve para nada están las palabras que sirven para que “haya el goce que falte”.

Esto de lo inútil del goce y el uso de él para hacer otra cosa o *saber hacer allí con*, resuena con aquella frase de Eugène Ionesco³⁴ “El arte es inútil, pero el hombre es incapaz de prescindir de lo inútil”. “Si no se comprende la utilidad de lo inútil, la inutilidad de lo útil, no se comprende el arte”.³⁵

El uso del arte con aquello que no sirve para nada, convirtiéndose así mismo en algo inútil, lleva a aprender de este “uso- fructo” que hace el artista del goce, es decir, saca provecho de aquello inútil convirtiéndolo en otra cosa.

“El arte hace con aquello que no sirve para nada, algo que le sirve a la nada”³⁶.

Desde esta perspectiva del objeto *a* y el, el síntoma responde a distintos modos de funcionamiento, por lo cual será en cada persona diferente. Es más, “no hay pulsión

³⁴ Eugène Ionesco (1909 - 1994), nacido en Rumanía fue dramaturgo y escritor en lengua francesa, y uno de los principales dramaturgos del teatro del absurdo.

³⁵ Frases rescatadas de la Conferencia dictada en 1961 por Eugène Ionesco. En <https://misiglo.es/tag/eugene-ionesco/>

³⁶ Vid nota 3.

sin síntoma, hay que saber cómo arreglárselas con él [...] El partenaire-síntoma es una manera de situar al partenaire en términos de goce” (p. 12). Esto quiere decir, que el síntoma como lo más propio del sujeto se convierte en un partenaire (compañero). Miller usa el sintagma partenaire-síntoma para dar a entender que al poner el síntoma en aposición³⁷ a otro concepto permite que no tenga un sentido unívoco. Así por ejemplo el concepto que se ponga en aposición puede significar la identidad, es decir, que ese término es síntoma, o la equivalencia; que ese término no tiene valor de síntoma (que son equivalentes o iguales en su materialidad significante) e incluso la pertenencia de ese término puesto en aposición al orden del síntoma, ósea que es parte del conjunto de significantes que hacen referencia al síntoma. Y si ponemos síntoma en aposición adjetivada: se vuelve propiedad, un atributo. Con la conceptualización del partenaire-síntoma Miller invita a hacer uso del concepto, indicando que si se puede hacer uso de este concepto estamos en el orden del funcionamiento y de la singularidad, pues será en cada sujeto diferente el funcionamiento que tenga o la función que cumpla el síntoma y por tanto el uso que se le dé a ese goce que implica.

En esta lectura se rescata el uso del síntoma como significante y viceversa el significante como síntoma y sus distintas acepciones, lo que permite acercarse a posibles soluciones desde lo más propio del *parlêtre*, desde lo más singular del “ser que habla”.

³⁷ Vid nota 2.

Como ya se mencionó Miller (2008) da énfasis a la importancia del uso lógico en la última enseñanza de Lacan, dando a entender que al parecer en el horizonte con respecto al síntoma no hubiera nada mejor que cierto uso:

“sobre el concepto mismo de uso, de instrumento, que evidentemente tiene relación con el síntoma, así solo sea por un horizonte que abre Lacan: saber arreglárselas (savoir y faire) o saber hacer con el síntoma [...] Como si en el horizonte no hubiera nada mejor que un cierto uso” (p. 14).

2.3.3- *El uso en el saber hacer allí con*

Lacan (1977) sostiene que no hay interés por parte del psicoanálisis en el carácter sino más bien lo que interesa, es saber cómo con el *uso* de ciertas palabras se llega a “evaporar” el afecto del síntoma. Para Lacan:

“Se trata de provocar en los demás el saber hacer allí, es decir desembrollarse en ese mundo que no es para nada un mundo de representaciones sino un mundo de la estafa [...] Allí son suficientes unas palabras; las palabras hacen cuerpo, eso no quiere decir para nada que uno comprenda allí nada. Eso es el inconsciente, uno está guiado por palabras con las cuales uno no comprende nada” (Lacan, Clase 26-02-1977), inédita).

Entre el uso de significante y el peso de significación, es decir, la manera en que opera un significante “hay un mundo”, por lo cual la práctica psicoanalítica intenta aproximarse a cómo operan esas palabras usadas.

Lacan (1977) recuerda que en Freud hay una gran relación entre este uso de las palabras y la sexualidad que reina en esta especie “La sexualidad está enteramente capturada en esas palabras, ése es el paso esencial que él ha dado. Eso es mucho más importante que saber lo que quiere decir o no quiere decir el inconsciente” (Lacan, Clase 16-02-1977, inédita).

La sexualidad en Freud y en Lacan no tiene que ver con el acto sexual propiamente tal sino con las pulsiones, con los objetos pulsionales con los cuales se puede obtener o no satisfacción. La sexualidad tiene que ver con aquello de lo que no se puede saber, tiene que ver con el agujero de lo real en lo simbólico. En el inconsciente no es posible escribir una representación de la sexualidad, hay algo que “no cesa de no escribirse”. No se puede escribir la relación entre un hombre y una mujer porque el ser hombre o ser mujer, no son más que significantes: “no hay relación sexual en el ser parlante. Hay una primera condición que podría hacerlo ver enseguida, es que la relación sexual, como cualquier otra relación, en último término sólo subsiste por lo escrito” (Lacan, inédita, Clase del 17.02.1971, inédita). Es decir, que si se habla del hábitat de la palabra no se puede dejar de mencionar que el uso en el saber hacer allí “se articula estrechamente con el hecho de que no hay relación sexual tal como la he definido o si ustedes quieren que la relación sexual es la palabra misma” (Lacan, ídem).

El uso en el saber hacer allí es fundamental porque es desde allí que se puede pensar en el uso que hace el artista contemporáneo del cuerpo, de los objetos materiales, del

tiempo, del espacio, de los significantes etc. Y como desde ese uso muestra su saber hacer singularidad, dando respuesta a su propio agujero de “la relación sexual que no existe”.

La fórmula lacaniana “no hay relación sexual”, está argumentada en lo que no puede escribirse, no hay significante que puedan escribir la complementariedad de los sexos “ya que lo que sustenta bajo la función de significante, de *hombre* y de *mujer*, no son más que significantes ligados uso *cursocorriente* del lenguaje” (Lacan, 2010b, p. 46-47).

El “cursocorriente” *courcourant* en francés, Lacan lo hace jugar homofónicamente con el neologismo *disque-ourcourant* [disco-fuera-de-discurso] que utiliza para referirse al discurso corriente o discurso común, que él cataloga como el discurso que “gira y gira exactamente para nada”. Este disco gira porque “no hay relación sexual”. Con la palabra *discours* [discurso] también hace el juego homofónico y ortográfico entre *disque* [disco], *disquer* [discar] y *dit-ce-que* [dizque / dicho / murmullo]. Y con su escritura en francés de *disque-ours* [disco-oso], *ours* que en castellano significa “oso” y también indica un carácter poco sociable, irritable, salvaje y grosero (Lacan, 2002, p.73). Todo esto Lacan lo “usa” para mostrar los significantes se pueden prestar a múltiples *usos* porque al fin y al cabo están vacíos, son un continente de afecto y sentido. Son un agujero porque no hay relación posible entre ellos a nivel inconsciente.

Miller (2005) da a conocer que con la noción de *saber hacer allí con o saber arreglárselas con* se está en el nivel del uso, porque en la última enseñanza de Lacan:

“El significante no significa absolutamente nada [...] en efecto, no hay ninguna clase de vínculo entre un significante y un significado, sólo hay una suerte de sedimento, de cristalización que se cumplen y que tanto puede calificarse de arbitraria como de necesaria [...] Lo necesario es que la palabra tenga un uso, y que este uso esté cristalizado, cristalizado por esa mixtura que es el nacimiento de una nueva lengua. No sabemos cómo, pero al final hay una cierta cantidad de personas que hacen uso de ella” (Lacan, 2016, p.9).

En la medida que hay un Otro que determina los significantes que guían la existencia del sujeto, es decir Otro que le dice lo que significan las palabras, no se necesita el uso, porque el sujeto se refiere a ese Otro para saber el significado de las palabras. Pero cuando el Otro no existe (como en el caso de Joyce y otros artistas) cuando el diccionario o el “amo de la verdad” no es la norma o verdad absoluta, cuando se trata más bien de que él dice esto y yo digo otra cosa, el saber desfallece y solo queda el uso del concepto que se impone precisamente cuando el Otro no existe, pues en el saber arreglárselas no hay teoría sino una práctica que sigue su camino sola, una práctica que sigue su camino desde el uso singular (Miller, 2005).

Hay una correspondencia importante entre el concepto de uso y lo real, puntualiza Miller, lo real no tiene sentido, solo podemos tener noticia de él por fragmentos, he ahí que la relación con lo real esté marcada por el término uso.

El ser humano se embrolla con lo real “La cuestión es desembrollarse lograr salir de ahí, pero en un espíritu más empírico que sistemático” (Miller, p. 445). El espíritu más empírico apunta a lo que Lacan plantea del “bien decir” en la práctica analítica. El bien decir no es la demostración si no la mostración.

El sujeto logra finalmente desembrollarse de lo real con el significante, pero no más que eso ya que en lo real se encuentran los embrollos de la verdad se trata pues de embrollo y desembrollo. Y por esto es que el objeto lacaniano que muestra lo esencial de la condición humana es *el nudo*; el embrollo, el enredo por excelencia que Lacan puso en el pizarrón durante años:

“Antes, la indicación de Lacan era la ciencia -en absoluto el bien decir-, la demostración, la reducción de lo real por el significante. Después, en su última enseñanza, señala en su diferencia con la ciencia el arte, que es cierto saber arreglárselas incluso cierto saber hacer, pero más allá de las prescripciones de lo simbólico” (Miller, ídem).

2.4- El saber hacer allí más allá de lo simbólico y lo “b-ello”



Foto del patio de El Patio Martín de los Heros reflejado en el espejo *objeto-resto* de la acción realizada por Ramón Churruca en el happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA*.

Para Lacan la disimetría estructural del significante y del significado permanece enigmática, siendo de la misma naturaleza que la del continente y el contenido; algo que tiene su función para el cuerpo y le lleva a considerar el cuerpo como estructura., a pensar que el cuerpo está hecho a imagen y semejanza de la estructura psíquica; significantes, significados y vacíos en lo simbólico de lo real, de eso que no se sabe, de eso que no se logra significar. Por lo tanto, lo que compete al *saber hacer allí*, no es sin el cuerpo. Se trata de hacer con los efectos de significante en el cuerpo, con el inconsciente como efecto del significante en el cuerpo, con la equivocación, con “él no saber "hacer con" el saber” (Lacan, Clase 11-01-1977, inédita). Algo con lo que todos tenemos que vérmola: este material que nos habita. “Con este material, no se sabe hacer allí [...] Saber hacer allí es otra cosa que saber hacer — eso quiere decir "desembrollarse", pero sin tomar la cosa en concepto.” (Lacan, ídem).

El saber hacer allí no tiene que ver con el saber del sentido, que socorre ante el saber del inconsciente que no se sabe. Lo que se dice a partir de lo inconsciente participa del equivoco, por eso en la estructura del inconsciente hay que eliminar la gramática, pero no la lógica. Y es aquí donde se puede decir “que el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un saber—hacer, lo simbólico está en el principio del hacer (Ídem).

El *saber hacer allí* del artista entonces tiene que ver con algo distinto al saber de lo simbólico, tiene que ver con el agujero de lo real. Lo real como aquello que también estaba antes y que solo podemos saber de él por vía de lo simbólico. Es en aquello de lo simbólico que hay un agujero; aquello donde se cojea, que a la vez es lo más propio de cada uno, lo más singular, aquello que es una producción de esos efectos en el cuerpo del significante, en aquello que está compuesto de goce, es decir, en el síntoma.

En cuanto al inconsciente, es una entidad que tanto Freud como Lacan intentaron describir por lo simbólico. Finalmente Lacan (1977) lo postuló como una entidad más “Una entidad con la que se trata de *savoir y faire* [saber hacer "con"]. *Savoir y faire* no es lo mismo que un saber, que el Saber Absoluto [...] El inconsciente es lo que [...] reduce lo que llamo el "sinthome"” (Clase 15-02-1977, inédita). El saber absoluto es el Otro, esa tercera persona en el lenguaje “el” o “ella”, el discurso del inconsciente. El inconsciente es ese saber Absoluto, ese Otro y el saber hacer allí va más allá de lo simbólico del inconsciente. Es por eso que en el saber hacer allí es sin

el Otro, es decir, el saber hacer allí tiene que ver con saber hacer allí con el inconsciente para que deje de ser ese Otro absoluto que reduce o domina al sinthome.

El saber hacer allí tiene que ver con lo real, por lo tanto, se pasa de un saber que no se sabe, que equivoca (el inconsciente), a un *saber arreglárselas* con aquello más propio y singular que es el goce del síntoma, lo más real que está al límite de lo que no tiene sentido.

El psicoanálisis no es una ciencia, enfatiza Lacan (1977), es incluso exactamente lo contrario. Aunque la ciencia tenga “un costado artístico”, ya que es un fruto de la industria humana. Su saber hacer allí es su *hacer ver allí* [voir y faire], lo cual desemboca sobre el plano de lo aparatoso (ostentoso) “Lo aparatoso, es lo que de costumbre se llama lo Bello” (Lacan, J. Clase 26.02.1977, inédita). Lo aparatoso apunta a lo bello, lo aparatoso sabe lo que es bello, por lo tanto, es al “hacer ver allí” [voir y faire], es decir, la demostración que se dirige la ciencia. La ciencia es ese Otro que sabe, es ese Otro que demuestra, que da a ver y a saber lo que es bello. El por esto que el psicoanálisis de la última enseñanza de Lacan se acerca más al arte contemporáneo que a la ciencia, porque en ambos y aún más en particular en la performance, no apuntan a la demostración de lo bello, sino más bien a la mostración de algo que va más allá de lo bello. El arte contemporáneo hoy en día no apunta a la demostración de la representación de la imagen de la belleza, sino que se orienta hacia una escritura de lo real (Caballero, 2011).

Lacan recuerda que Freud recoge de Georg Groddeck la invención del concepto de “ello”³⁸ y habla del ello “como de una unidad global que os vive, mientras que es bien evidente que el ello dialoga” (Lacan, J. Clase 26.02.1977). Es al ello a quien Lacan designó con el nombre de A. El A es el símbolo lacaniano de *Autre* en francés que significa *Otro* en español. Entonces de esta escritura de la letra A como *ello*, que se puede decir que el *saber hacer allí va más allá de lo b-ello*, va más allá del voir y faire (de lo que hace ver la ciencia que es lo bello), es decir, que el saber hacer allí al que apunta el psicoanálisis y el arte contemporáneo, va más allá del “ello” de Groddeck y de Freud y va más allá del *Otro* lacaniano. La palabra “b-ello” con un guion que separa al “ello” quiere hacer jugar estas letras para indicar que “el saber hacer allí está más allá de lo b-ello de lo simbólico”, el saber-hacer del artista como lo dice Lacan está más allá de lo simbólico “el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un saber-hacer” (Lacan, Clase 18-01-1977, inédita). El arte, con su hacer, va más allá del sentido o de los significados que pueda otorgar el saber de lo simbólico. En la historia del arte se puede apreciar que hubo épocas en las cuales el arte respondía a la representación de la imagen de la belleza que el discurso imperante quería transmitir, respondía a los requerimientos del discurso del estado o de la iglesia, por ejemplo. Con el arte moderno esto cae, para el arte contemporáneo la representación de la belleza deja paso a la escritura de lo real, tiene que ver más con

³⁸ El *ello* es para Freud (1991) una de las instancias de su segunda tópica: yo, ello y superyó. Para Freud, el ello es desconocido e inconsciente. Reservorio primero de la energía psíquica, donde se enfrentan pulsiones de vida y de muerte. La necesidad imperiosa de la satisfacción pulsional rige el curso de sus procesos y es por eso que Freud propone “la conquista del ello”.

una mostración del objeto que con una representación. Lacan plantea por ello que el saber hacer en el arte está más allá de lo simbólico, es decir, el *saber hacer allí con*, es de la época moderna, de la época del goce de lo real que excede a lo bello, de la época en que el Otro simbólico del estado o la iglesia ya no responden a la pregunta del artista (Caballero, 2011).

Lacan vive en esta época, intenta transmitir que lo que él hace es la *mostración*, y recurre a la geometría, la topología y al arte de Joyce para exponer esos hilos con los cuales hace sus nudos, su geometría de sacos y de cuerdas, su geometría del tejido.

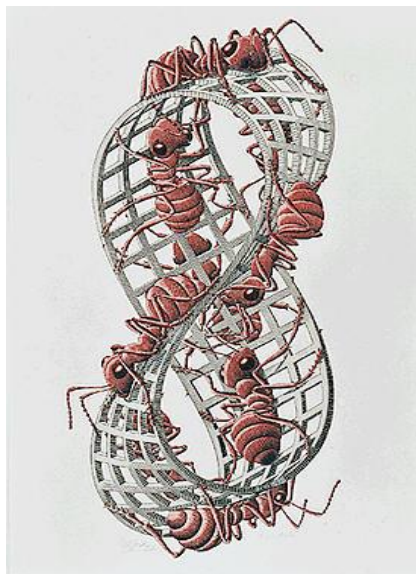
Geometría que no está hecha de abstracciones:

“lo que intento articular, es una geometría que resiste, una geometría que está al alcance de lo que yo podría llamar todas las mujeres si las mujeres no se caracterizarán justamente por no ser todas: es por eso que las mujeres no han tenido éxito en hacer esta geometría en la que me *en gancho*, son sin embargo ellas quienes avalan su material, sus hilos. Quizá la ciencia tomaría otro giro si se hiciera de ello una trama, es decir algo que se resuelve en hilos” (Lacan, Clase 15-02-1977, inédita).

Una de las figuras topológicas de las cuales se sirve es la banda de Moebius, la cual pone de ejemplo para referirse a lo que se pierde con la abstracción:

“Se pierde el tejido, se pierde la tela (*etoffe*), es decir que se pierde lo que se presenta como una metáfora. Además —se los hago notar— el arte, el arte por el cual se teje, el arte es también una metáfora [...] Es por lo que me esfuerzo en

hacer una geometría del tejido, del hilo, del punto (maille)” (Lacan, Clase 11-03-1978, inédita).



Escher, M. C. (1963) *Möbius Strip II*, Fundación M.C. Escher, Netherlands.³⁹

³⁹ Lacan (2010) en el seminario 10 *La angustia* hace varias referencias a la función de la banda de Moebius entre esas: “Una hormiga que se paseara pasaría de una de las caras aparentes a la otra sin necesidad de atravesar el borde” (p. 109). “El insecto que se pasea por la superficie banda de Moebius, si tiene la representación de lo que es una superficie, puede creer en todo momento que hay una cara que no ha explorado, aquella que siempre se encuentra en el reverso de la cara por la que se pasea. Puede creer en dicho reverso, mientras que no lo hay, como ustedes saben. Él sin saberlo explora la única cara que hay, y, sin embargo, a cada instante, hay ciertamente un reverso”. (p. 150)

Estas citas podrían hacer pensar que Lacan tenía en mente el grabado de Escher. Pero al parecer no es así ya que este grabado es del 1963, y aunque no se sabe de qué momento de ese año, aun cuando fuera a comienzos del año es imposible que Lacan supiera de su existencia, salvo que tuviera una relación personal directa con Escher (y que el grabado fuera de los primeros días del año 63).

La banda de Möbius o Moebius es una superficie que, por sus propiedades, ha sido y es utilizada en diversos ámbitos: la Matemática, la Ingeniería, la Magia, la Ciencia, la Arquitectura, la Música, el Diseño, la Literatura y por supuesto en el Arte y el Psicoanálisis etc., ya sea de manera explícita o metafórica. Simboliza por ejemplo la naturaleza cíclica de muchos procesos, la eternidad, el infinito.

La mostración resuena con un *saber hacer allí más allá de lo simbólico* que tenga que ver más bien con *lo real*; con la obra de aquellos artistas que apuestan por algo diferente a lo *b-ello* en su arte, como los artistas de la performance. En esta expresión artística se hace uso de aquellos significantes, del cuerpo y de objetos de la época de una manera distinta a las exigencias de belleza de la técnica y de la ciencia. No se trata de una representación de lo bello sino de una presentación o, como diría Lacan, una *mostración*. Una mostración es un intento de captura de lo real de la época.

La obra de arte ya no responde a la exigencia de la belleza. El arte en la actualidad se ha saltado al Otro de la imagen de la belleza y la representación que envuelve al objeto *a* (goce pulsional), este “no gobierna más el acceso al objeto pulsional por el Arte [...] El artista interpreta directamente en medio del objeto pulsional, que circula entre los objetos comunes y anima nuestro mundo, nuestros cuerpos, nuestros estilos de vida y por tanto nuestros modos de goce” (Brousse, 2009, p.202.).

En la performance se da más bien un desplazamiento de lo que es la representación en el teatro hacia lo que es la presentación:

“El arte de performance es [...] arte de frontera [...] es un lugar, una superficie en donde podemos distinguir, aunque no siempre con claridad, las latitudes y longitudes de un sistema lingüístico de signos. Este sistema gira en torno al cuerpo, el elemento primordial que hace de toda acción performática un evento irrepetible. La noción de superficie, aunque resulte contradictorio, no se refiere a límite demarcado. Se trata más bien de un territorio no fijo ilustrado en la banda de

Moebius cuya torsión muestra, patentiza, expresa, una doble faz en donde la línea de horizonte se altera, se modifica casi perdiéndose si no del todo” (Toro, 2009, p. 53).

Con la concepción del espacio en psicoanálisis, así como en la performance la noción de frontera y lugar, se podría pensar que se pasa a una cuestión con el cuerpo no como organismo regido solamente por el aparato nervioso y por los significantes, sino que también habría una estructura topológica de la subjetividad que se definiría en función de esos espacios, de esos lugares. “Es evidente para nosotros que ese aparato es esencialmente una topología de la subjetividad- de la subjetividad en la medida en que ella se edifica y se construye en la superficie del organismo” (Lacan, 2009, p. 55).

Desde esta perspectiva de la banda de Moebius el cuerpo tiene un adentro y un afuera, un cuerpo circunvala un agujero, un lugar. Y este agujero que está conformado con distintos otros agujeros que permiten la circulación de la energía pulsional (el goce de los objetos *a*), es tratado por los artistas del arte de acción a modo de mostración.

Ante la caída de la imagen de lo bello esto de lo real es tratado por ejemplo con la fotografía de acción ante la falta de representación. En la acción el cuerpo es un objeto más, una pantalla para ser pintada, agujereada, atravesada, adherida etc. Por lo tanto, en la fotografía de acción no se trata de representar el cuerpo, sino de registrar las acciones que se realizan con el cuerpo como una superficie más de ese espacio.

Algo que se puede observar en los registros fotográficos del performer Günter Brus⁴⁰, donde la superficie y los cuerpos pintados se confunden, en una sola superficie sin dimensiones (Caballero, 2011).

2.5- El saber hacer con el síntoma y el sinthome como escritura



Albin C. (1932) Retrato caricatura de Joyce.⁴¹

⁴⁰ Günter Brus (1938) nació en Austria, es pintor, artista de la performance, artista gráfico, cineasta y escritor experimental. Fue cofundador en 1964 del accionismo vienes y sus acciones agresivamente presentaban intencionalmente el ignorar las convenciones y tabúes, con la intención de sorprender al espectador.

⁴¹ Este dibujo fue realizado por Cesar Albin con las indicaciones del mismo Joyce. Más información disponible en <http://www.cilajoyce.com/trazos-identidad-y-marca-cilajoycecom>

Si Lacan (JAM) llamó a lo real su *sinthome* y dejó entrever que la obra de arte permite un encuentro con algo que remite a lo real fue porque se encontró con lo enigmático de las obras de arte como lo hizo Freud, y además porque a muy temprana edad se encontró con la obra de “Joyce el artista”:

“Las casualidades nos empujan a diestra y siniestra, y con ellas construimos nuestro destino, porque somos nosotros quienes lo trenzamos como tal. Hacemos de ellas nuestro destino porque hablamos [...] Somos hablados y, debido a esto, hacemos de las casualidades que nos empujan, algo tramado” (Lacan, JAM, p. 160).

Con estas palabras Lacan se refiere al encuentro que tuvo con Joyce cuando tenía 17 años, precisa que cuando salía del ambiente bastante sórdido que era para él el liceo católico Stanislas, gracias a que frecuentaba lo de Adrienne Monnier *La Maison des Amis des Livres* [La casa de los amigos del libro] se topó con Joyce: “Hay, en efecto, una trama –nosotros la llamamos nuestro destino. De manera que seguramente no fue casual, aunque sea difícil encontrar el hilo, que me topara con James Joyce en París” (Lacan, ídem).

Para Lacan las contingencias trazan nuestro destino, nuestra fortuna por azar. Y es porque somos seres hablantes que armamos una trama de sentido a la que, por otra parte, somos forzados.

Seguir la vía de la ocurrencia y hacer caso a la contingencia va más allá de la estructura significativa, lo que implica situarla por fuera del inconsciente Otro, fuera del sentido, y apunta a su vez a deshacer la articulación de destino.

Es la vía hacia el *sinthome* que “reconduce al sujeto a los elementos absolutos de su existencia contingente” (Miller, Lección 10-12-2008, inédita).

Con el *sinthome* no se trata más de resolver el enigma del goce sino saber hacer algo con aquello que es el tope de lo incurable, un goce irreductible, de lo que no se puede saber más y que permanece invariable. Pues es la reducción al *sinthome* con la que se obtiene el “yo soy eso” en su diferencia más absoluta, en lo que tiene de incomparable, algo que Lacan aprendió con Joyce a quien llamó *Joyce el sint(h)oma*⁴².

En el análisis, puntualiza Miller, se puede desanudar lo incurable, en el horizonte de lo posible inscribirse la relación del analizante con su inconsciente, verificar cómo un sujeto ha esclarecido su modo de gozar singular y la contingencia de “su modo de gozar que trazó su destino”. Algo que en el caso de Joyce y su arte se podría decir: él como desabonado del inconsciente, con un modo singular de gozar y la contingencia

⁴² Ponemos la (h) entre paréntesis porque el título original que dio Lacan (JAM) es *Joyce el síntoma*, sin embargo, le agregamos la (h) porque el concepto de *Sinthome* [sinthoma] lo desarrolló gracias a esta nueva lectura que hace del síntoma gracias a su encuentro y trabajo alrededor de la obra de Joyce. De hecho, según Rodríguez (RRP) *Sinthome* es traducible por *Sinthoma* al español.

de su existencia inventó una escritura que definió “su modo de gozar que trazó su estilo”.

Lacan, al leer y pensar la obra de Joyce, descubre que este artista enseña una solución posible para no desencadenar la psicosis, una solución que por supuesto solo le sirve a él.

Gracias a la invención sintomática en Joyce, Lacan construyó una nueva forma de pensar una solución al síntoma: “En la medida en que el inconsciente se anuda con el *sinthome* [...] es lo que hay de singular en cada individuo” (Lacan, JAM, p. 165). Es a partir de su saber hacer como escritor, de su saber hacer con la lengua inglesa, de su arte, que Joyce enseña una nueva concepción de uso del síntoma, que pasaría a llamarse *sinthome* como aquello más singular que se puede dar en cada uno.

A la concepción de síntoma clásica, definida como un disfuncionamiento, viene a enunciar una forma de pensar el síntoma como algo funcional al sujeto, que habla de lo más singular de su goce y desde lo cual algo se puede inventar para hacer con ello que le resta de padecer.

Para Lacan (JAM) en Joyce el hecho de que su síntoma (palabras impuestas) estuviera fuera de su cuerpo, marcó una diferencia; él se hizo un nombre con su escritura lo cual le permitió que el *sinthome* lo anudará y posibilitará un lugar en el mundo. Joyce se identifica con su síntoma y logra hacer con eso su arte.

Joyce con su síntoma ilegible hizo una escritura que se convirtió en una solución singular al padecer de ese síntoma. *El síntoma Joyce* (así lo llamó Lacan) “es un síntoma ilegible pero capaz de cifrar lo real que se aloja en él, un síntoma muy particular, pues se trata de una obra de arte, es decir, un síntoma que no está en el cuerpo” (Fuentes, p. 181).

El síntoma de Joyce o más bien *Joyce el síntoma* fue una obra de arte, permite pensar el planteamiento de Lacan: “Explicar el arte por el inconsciente me parece de lo más sospechoso [...] Explicar el arte por el síntoma me parece más serio.” (Lacan, 1975, inédita). Es decir, el explicar el arte por el inconsciente sería explicar el arte desde el discurso del Otro imperante, que sería contrario a lo que Lacan aprendió con Joyce. “Joyce el síntoma” quiere decir que él es el síntoma, el como artista es una solución al padecer del síntoma. No es un síntoma que como solución responda al discurso del Otro del inconsciente, porque Joyce es un desabonado del inconsciente, para Joyce el Otro no existe, el Otro no responde a su “pregunta” sobre lo real.

Desde la perspectiva del sinthome se rescata que el arte abre una vía de soluciones sintomáticas de las cuales el psicoanálisis y otras prácticas se pueden servir a la hora de pensar el padecer y las formas de establecer lazo social a partir de la singularidad del síntoma de cada uno.

Retomando la precisión de Miller (2008) acerca del carácter aporético, no conclusivo, de la última enseñanza de Lacan y por tanto el carácter no conclusivo de los términos,

junto con la importancia de la cuestión del uso en el tratamiento del síntoma como palabra y como función, se propone una lectura y construcción del termino Sinthome.

Lacan (JAM), en su última enseñanza, se inspiró en la práctica de la escritura de Joyce comenzando su seminario dedicado a él con las siguientes palabras: “Sinthome es una manera arcaica de escribir lo que ulteriormente se ha escrito symptôme [síntoma]” (p. 11)⁴³; y esto remite a que solo se puede leer lo escrito, la letra, “La letra es algo que se lee. Hasta parece que se lee a raíz de la palabra misma. Se lee, y literalmente” (Lacan, 2010b, p. 38). Entonces leemos la palabra sinthome como algo que tiene que ver con la escritura, pues es justamente desde el trabajo de escritura de James Joyce que Lacan va haciendo posible que algo “cese de no escribirse” y poder escribir algo con respecto a Joyce y al sinthome.

Lacan (JAM) enseña que el sinthome es una forma de escritura que indica la fecha en la cual se inyecta el griego en la lengua francesa, y se permite esta modificación ortográfica emulando a Joyce quien hizo lo mismo con la lengua helena a “no se sabe bien que lengua” porque él era de Irlanda: “Sin duda Joyce escribía en inglés, pero [...] el escribió el inglés de un modo tal que la lengua inglesa no existe más” (p. 11). Joyce, le agregó a su lalengua *l'élanguages*⁴⁴, el ímpetu, y así inventó su escritura.

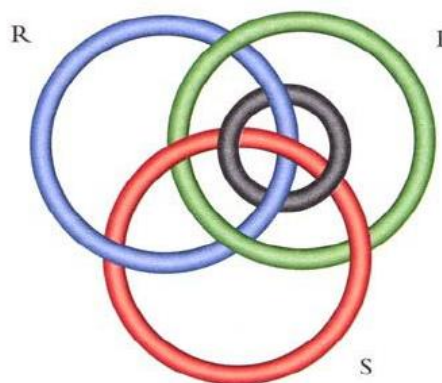
⁴³ Lacan (JAM) remite a su audiencia al “Bloch y Von Wartburg, diccionario etimológico de base sólida, donde leen que el symptôme se escribió primero sinthome” (p. 159).

⁴⁴ *L'élanguages* surge de la homofonía entre *les langues* [las lenguas] y *élan* [impulso / ímpetu].

A partir de la escritura de Joyce Lacan introduce el sinthome como una escritura lógica que viene a dar respuesta de aquello que se trata en el síntoma y se escapa, lo que no cesa de no escribirse, lo real del goce.

En la escritura topológica de los nudos el sinthome en Joyce está marcado por un cuarto redondel de cuerda “que se produce en el lugar mismo donde [...] yerra el trazado del nudo” (p. 95). Es en el lugar, en el *allí*, donde el nudo falla (una especie de lapsus del nudo mismo), donde Joyce hace del sinthome su “saber hacer *allí* con el síntoma”. “Joyce alcanzó con su arte, de manera privilegiada, el cuarto termino llamado sinthome” (p. 38).

Para explicar la falla en el nudo retoma el concepto de lapsus freudiano y el inconsciente. Sostiene que es a partir del lapsus que se establece en parte la noción de lo inconsciente y que el propio Freud lo articula diciendo que “es un cortocircuito, una economía respecto de un placer, de una satisfacción” (ídem). Pues así mismo, precisa Lacan, que el inconsciente muestra que hay muchos fracasos o fallas, y es por eso que se hace necesario renovar la noción de falta bajo el orden del lapsus, del equívoco de la palabra.



El redondel gris es la escritura del amarre que hace el sinthome en Joyce

Lo que falla o “cojea” es el síntoma, y es precisamente Joyce quien se le adelanta, avanza en esta cuestión, puntualiza Lacan, él expone de una manera especialmente artística ese *saber hacer allí*, ese *saber arreglárselas* “él sabe hacer allí” (p. 123), el saber hacer el sinthome, y es por eso que Lacan no pudo hacer nada allí para analizarlo.

Lacan pone como ejemplo de “saber hacer allí con el síntoma” a Joyce y su sinthome, a Joyce quien con su arte de la escritura supo hacer siendo un desabonado del inconsciente.

La expresión “desabonado del inconsciente” se introduce como antecedente previo o una manera preliminar de llamar lo que después sería el término de *sinthome* (Pérez, s.f.).

En la conferencia “Joyce el síntoma” Lacan (JAM) destaca un rasgo propio del Joyce que escribió la obra *Finnegans Wake*, de “Joyce el síntoma”: “el síntoma anula el símbolo, si puedo continuar en esta vena. No es solamente Joyce el Síntoma, es Joyce como, si me permiten, desabonado del inconsciente” (JAM, p. 162). Es aquí donde Lacan comienza una sutil vacilación acerca de la pertinencia del termino síntoma para calificar a Joyce. Esta vacilación se resuelve introduciendo el “desabonado del inconsciente” y haciéndolo equivaler con la expresión “el síntoma anula el símbolo”, es decir el síntoma anula el signo que establece una relación de identidad con una realidad a la que evoca o representa. Resulta entonces lícito afirmar que de tal manera Lacan indica que existe una forma del síntoma, el *sinthome*, en la cual el lenguaje pierde, anula su función de hacer lazo social con el Otro (hecho reconocible en *Finnegans Wake*) para privilegiar su dimensión de *lalengua*, por lo tanto el *sinthome* es una forma de anular el símbolo, es decir de desabonarse del inconsciente (del Otro), para impedir de esta manera, hacerse mártir del mismo y por tanto para convertir el síntoma en un *saber hacer allí con* en algo que no sea un simple padecer, queja y goce. (Pérez, s. f.).

Lacan (JAM) plantea el *sinthome* como una escritura lógica, porque lo que concierne al saber en el ser humano se distingue de lo que parece ser el saber de “la ley de la naturaleza”, porque es en el mundo del ser hablante, del “hombre que habla”, donde “hay un no hay”. Un “no hay” que solo se puede aprehender gracias a la palabra, de forma que para que se fije en el cuerpo se tiene que escribir, lo cual abre el camino para pensar la cuestión del “*sinthome* como escritura”.

El “hombre” no existe naturalmente, “ex-siste” a ella (está fuera de) es decir, que por el hecho de que la naturaleza es nombrada como tal deja de ser natural. Es por eso que el hombre se distingue de la naturaleza porque es un ser hablante, un *parlêtre*.

Lacan (JAM) introduce el sinthome como la escritura de “el *pero no eso*” (p. 14).

Puesto que es en esa negativa que reside el modo de poder decirle “no” a la demanda del Otro⁴⁵, ya que en el síntoma se exhibe una extrema facilidad para decir sí a aquella demanda del Otro. Es con Joyce que Lacan distinguió síntoma y sinthome, a partir de la escritura de Joyce introdujo esa modificación ortográfica implicando una operación lógica particular. El *pero no eso* vino a cuestionar el anudamiento a tres del nudo borromeo del Real, Simbólico e Imaginario, añadiendo una nueva exigencia el *pero no eso* como operador lógico para el cuarto redondel.

El sinthome también ha sido planteado como una invención de Lacan para nombrar y discernir la posición singular que concierne al arte de Joyce. El *nombre-del-padre*, Santo Tomás de Aquino y la figura del santo⁴⁶ fueron algunos de los nombres posibles

⁴⁵ La *demanda del Otro*, es aquella exigencia del lenguaje que está ligada por un uso común de la palabra y el lenguaje, para sus necesidades más esenciales. En oposición a un mundo animal en el que cada ser se apropiaría de aquello que le pide su instinto, el mundo humano impone al sujeto demandar, encontrar las palabras que serán audibles para las otras personas determinadas por ese mismo Otro del lenguaje, del orden simbólico (Chemama, 1998).

⁴⁶ Lacan (JAM) hace jugar homofónicamente las palabras: *sinthome madaquin* [sinthomadaquin] con *saint Thomas d'Aquin* [santo Tomás de Aquino] y sinthome con *saint homme* [santo hombre] para dar a

para el *sinthome* que Lacan planteó, pero no sin un error o lapsus que le salió al paso una y otra vez mientras él se orientaba entre los nudos, un acto que él calificó de “torpeza”. Ya que se da cuenta que el nudo borromeo no es sin error o lapsus. Pues es la escritura del cuarto nudo o redondel, la del *sinthome* la que viene a corregir el error o lapsus; “lo que he llamado este año *sinthome*, permite reparar la cadena borromea [...] si en los dos puntos hemos cometido lo que he llamado un error” (p. 91).

Joyce tenía un padre carente por lo cual su saber hacer con su síntoma le posibilitó hacerse un nombre que compensó la carencia paterna y más precisamente, añade Lacan, “es claro que el arte de Joyce es algo tan particular que el termino *sinthome* es justo el que le conviene” (p. 92). Es entonces gracias a la singularidad del arte de Joyce que Lacan lo llama *sinthome*, es a partir de las características del tratamiento que Joyce hace con su síntoma que le es posible hacerse otro nombre para dar consistencia a su error, a su carencia. Una consistencia de cuarto nudo.

Lacan destaca que Joyce elige, por lo cual, es un herético, un hereje como él, pues:

conocer dos vertientes que se ponían en juego en el arte de Joyce (p. 15- p.15). Joyce estaba muy influenciado por la temática de la santidad. Tuvo una formación jesuítica y prefirió definirse a sí mismo como jesuita antes que llamarse católico. Su formación educativa transcurrió en dos colegios administrados por ese grupo religioso, Clongowes Wood y Belvedere. Durante su juventud eligió de protector a San Luis Gonzaga, patrón de los jóvenes. Y recibió en su formación la influencia de Santo Tomas de Aquino al que llegó a designar como “quizás el intelecto más agudo y lucido de la humanidad” (López, 2016).

“Hay que elegir el camino por el cual alcanzar la verdad, tanto más cuanto que, una vez realizada la elección, esto no impide a nadie someterla a confirmación, es decir, ser hereje de la buena manera [...] La buena es la que, habiendo reconocido la naturaleza del *sinthome*, no se priva de usarlo lógicamente, es decir, de usarlo hasta alcanzar su real, al cabo de lo cual el apaga su sed” (p. 15).

El uso lógico del cual no se priva, “el hereje de Joyce”, es de su síntoma hasta alcanzar su real, el *sinthome*. El uso del síntoma que hace Joyce posibilita que su obra de arte remita a lo real y al encuentro con la resonancia:

“hay posibilidad de lo que llamaba la última vez resonancia o consonancia. Esta consonancia puede encontrarse a nivel de lo real. Respecto de esos polos que constituyen el cuerpo y el lenguaje, lo real es allí lo que establece un acuerdo” (p. 41).

Es desde este encuentro que Lacan refiere que “Evidentemente, de este modo intento alcanzar la función del arte. De alguna manera, está implicado en lo que se deja en blanco como cuarto termino [...] cuando digo que el arte puede incluso alcanzar el síntoma” (ídem).

Joyce con su arte acerca a Lacan a dilucidar que el arte en este caso le permite al artista reparar su lapsus y captar en su letra de escritura algo de ese encuentro con lo real, alcanzar aquello de lo real del síntoma, lo no representable, el *pero no eso del sinthome*, aquello que no es interpretable, ni analizable:

“interpretar el arte es lo que Freud siempre descartó, siempre repudió; lo que llaman psicoanálisis del arte es todavía más descartable [...] Al arte debemos tomarlo como modelo, como modelo para otra cosa (Lacan, Clase 09-04-1974, inédita).

Lacan (JAM) añade que solo podemos tener noticia de lo real gracias a que la palabra “es un parásito, es un revestimiento” (Lacan, JAM, p. 93) y el hombre “normal” no lo percibe, no percibe “que la palabra es la forma de cáncer que aqueja al ser humano” (ídem). Sin embargo, Joyce permite conjeturar algo al respecto, a propósito de su síntoma de las “palabras impuestas”.

Aunque la palabra sea parasitaria, solo es gracias a ese parásito que algo podemos hacer con el goce de lo real. Es gracias a que “lo que se dice miente”, que se da cabida al equívoco y solo así se puede tener algún arma contra el síntoma.⁴⁷

⁴⁷ En la traducción en español de Jacques-Allain Miller (2006), aparece “solo tenemos eso, el equívoco, como arma contra el *sinthome*”. En la versión en francés de Patrick Valas (2014) y en la grabación original del seminario versión Ducan & Valas (2014) aparece: “car en fin de compte nous n’avons que ça comme arme contre le Symptôme: l’équivoque”. En la versión crítica de Ricardo Rodríguez Ponte (2001) aparece: “no tenemos más que eso como arma contra el *sinthoma*: el equívoco”, con una nota a pie de página especificando: *sinthome* / variante: *Symptôme*. En la versión Chollet (1988) figura la siguiente traducción: “no tenemos más que eso como arma contra el *sinthoma*: el equívoco. Con nota a pie de página JAM transcribe *symptôme* (síntoma). Hacemos hincapié en estas distintas versiones y en la propia escucha de la grabación original en francés para señalar cómo se pone en evidencia que solo tenemos el equívoco como arma contra el goce del síntoma “que no cesa de no escribirse”, pues este aforismo habla del equívoco con el equívoco. En esta traducción también se presta al equívoco, lo que hace difícil diferenciar síntoma de *sinthoma*, la diferencia hay que construirla escribiéndola.

Desde aquí la interpretación en análisis opera únicamente por *el equívoco* porque “es preciso que haya algo en el significante que resuene” (p. 18). Y eso es en el cuerpo porque están las pulsiones las cuales “son el eco en el cuerpo de que hay un decir” (ídem).

Joyce logra liberarse con la escritura de lo parasitario del goce de su síntoma de las palabras impuestas, con las descomposiciones o deformaciones de su *lalangue* (lalengua) él se identifica con su síntoma e inventa su estilo de escritura, estilo que lo lleva a que “Lo que él escribe es la consecuencia de lo que él es” (p. 77).

En los tres redondeles, lo imaginario, lo simbólico y lo real Joyce con su arte como *sinthome* vino a ser el cuarto que anuda los tres desde lo más singular de su saber hacer allí con el goce parasitario.

Lacan pone también al *sinthome*, en el lugar de la no equivalencia sexual, es decir, si con el *sinthome* hay relación:

“Allí donde hay relación es en la medida en que hay *sinthome*, es decir, donde el otro sexo es sostenido por el *sinthome* [...] No hay equivalencia, es la única cosa, el único reducto donde se sostiene lo que se llama la relación sexual en el parlêtre, el ser humano” (p. 99).

El *sinthome* posibilita la escritura de algo de lo real, es por eso que a Lacan le

interesa la escritura porque pensaba que históricamente se había entrado en lo real por fragmentos de escritura y ésta se relaciona con la escritura del nudo. Y si el nudo es una escritura, el cuarto nudo el *sinthome* es una escritura.

El arte de Joyce como *sinthome* vino a reparar, a corregir el lapsus, el error en su “escritura psíquica” que a su vez le permitió resolver con su saber hacer allí con el agujero de la no equivalencia sexual, es decir de la no relación sexual, pues “en la medida en que hay *sinthome*, no hay equivalencia sexual, es decir, hay relación [...] Allí donde hay relación es en la medida en que hay *sinthome*, es decir, donde el otro sexo es sostenido por el *sinthome*” (p. 99).

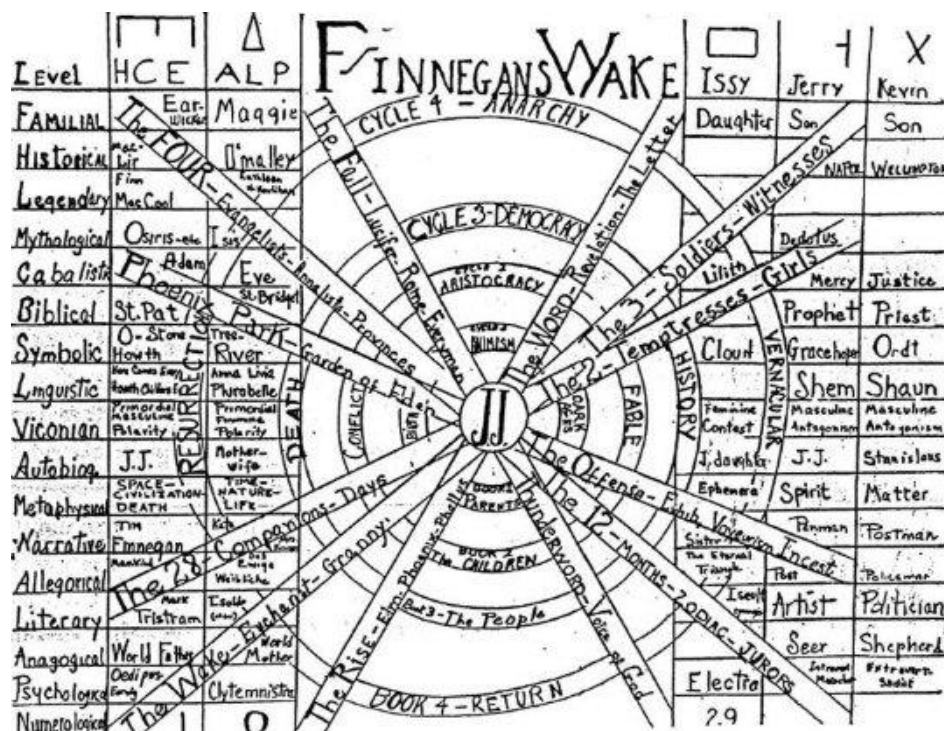
Si se habla de *sinthome*, escritura y arte, no se puede dejar de lado la pregunta con respecto a lo real, ya que como se dijo, para poder hablar de un posible encuentro entre arte y psicoanálisis es desde lo que Lacan enseña acerca del encuentro que posibilita la obra de arte con algo que remite a lo real. “Se trata de situar que tiene qué ver el *sinthome* con lo real” (p. ídem). Con lo real que él llamó su invento y su *sinthome*. Siguiendo esta lógica, “Decir que lo real es un *sinthome*, el mío” (ídem) Lacan invita al “hay que hacer escritura” para que lo que no cesa de no escribirse de lo real, se escriba y sea algo posible. ¡Hay que hacerlo! Exclama Lacan, el nudo “Hay que hacerlo se reduce a escribirlo [...] este nudo es un apoyo para el pensamiento” (p. 142). El nudo es un apoyo para el pensamiento, pero hay que escribirlo “Una escritura es, pues, un hacer que da sostén al pensamiento” (ídem). El nudo, insiste Lacan, da un sentido diferente a la escritura, le confiere una autonomía.

En síntesis, en la primera enseñanza de Lacan, la de la primacía de lo simbólico, el síntoma es definido como formación del inconsciente que está estructurado como un lenguaje, es considerado una metáfora, es un efecto de sentido inducido por la sustitución de un significante por otro. El síntoma de la última enseñanza de Lacan, el síntoma del “hablante ser” o *parlêtre*, es un acontecimiento de cuerpo, una emergencia de goce, y es aquí donde el *pero no eso* es el sinthome, el *saber hacer con el síntoma*.

El *parlêtre* es un concepto que articula significante y cuerpo. A la función del inconsciente se le agrega el cuerpo, en tanto lo que del cuerpo es real. Hay un goce como función ineliminable del cuerpo vivo. De este modo el síntoma es definido por Lacan como un acontecimiento en el cuerpo. Lacan toma el sinthome como un saldo del levantamiento relativo de los síntomas, se parte del síntoma y se llega a un “núcleo incurable”, un resto indescifrable. El sinthome queda vinculado a “un saber hacer allí con eso”.

El sinthome es reencontrar una utilidad a lo inútil del síntoma, se trata en esta segunda dimensión de lo que quedó obsoleto del síntoma como verdad. “Hacer un nuevo uso en el registro del goce de lo que se ha demostrado caduco como verdad del sujeto. (Bassols, 2006). Desde esta perspectiva el síntoma como sinthome transfiere su valor de verdad a su valor de goce, que se escribe en el cuerpo.

2.6- El sinthome, la letra y el estilo



Lewis L. (1946) *Vision in motion*. Moholy-Nagy.⁴⁸

Lacan (2002) emplea el neologismo *moterialismo*⁴⁹ para hablarnos de la importancia del materialismo de la palabra, pues es “en ese *materialismo* [...] donde reside el asidero del inconsciente” (p. 126), es decir es lo que hace que cada cual no haya encontrado otras maneras de sustentar el síntoma. El síntoma se sustenta con las

⁴⁸ Referencia disponible en <http://www.cilajoyce.com/trazos-identidad-y-marca-cilajoycecom>

⁴⁹ *Moterialismo* es un neologismo de Lacan que resulta de la condensación de la palabra *mot* [palabra] con la palabra *matérielisme* [materialismo].

palabras y el hombre piensa con la ayuda de las palabras. Y es en ese encuentro entre esas palabras y su cuerpo donde algo se esboza.

Lo “material” no es una representación, ni representaciones de palabras, sino palabras en su materialidad, en su literalidad. Son palabras en sus equívocos fundamentales, el equívoco de los que se equivocan en singular, es lo único que constituye una aproximación a lo real. (Laurent, 2012, inédita). Es a partir de la posibilidad que da el encuentro con la palabra como material signifiante, de las palabras como materia que se puede hacer algo con ellas y es lo único con lo cual se puede constituir una aproximación a lo real.

El artista puede hacer uso de la materialidad de la palabra para producir su obra, así como también hace con sus objetos materiales u otros objetos ya sea: cuerpo, palabras, imágenes, cosas etc. Hace con la materia de esos objetos. En eso que hace algo de la materia de *a-efecto* (efecto del objeto *a*) se usa ya sea tanto para el proceso como para la construcción de la obra el artista tiene puesto el cuerpo.

L'affect est un effet [el afecto es un efecto], se trata del efecto de lo inconsciente que produce afecto. El afecto no se expresa sino a partir de la incorporación en cuerpo de una instancia que encuentra su realidad en el signifiante, en la letra. (Raymondi, 2016, inédita).

Miller (2013) recuerda que Lacan subraya que la lengua para cada parlêtre es algo recibido y no aprendido. Se la sufre y hay un encuentro entre esta lengua y el cuerpo, y de ese encuentro nacen marcas sobre el cuerpo, la letra. La *materalidad* del síntoma entonces es una escritura en el cuerpo, una escritura de letras.

En un proceso de análisis psicoanalítico, la escritura del síntoma puede ser descifrada o no, y si algo se llega a descifrar nunca será del todo, ya que será cada sujeto quien indicará en qué medida o de qué forma esa escritura lo sostiene (Fuentes, 2010).

Lacan (JAM) en su última enseñanza se centra en la escritura, puntualmente en la escritura de los nudos. Refiere que la sola introducción de los *nudos* (nudos borromeos) “hace pensar que sostienen un hueso” (p. 143). Hueso en francés se escribe *os*, entonces que los nudos sostengan un hueso [os] sugiere a Lacan, la condensación de os y objeto, *osbjet* [osbjet]. Este juego lo hace para explicar que lo que caracteriza a la letra *a* que acompaña al objeto, es decir, al *osbjet*, es la mostración de la intrusión de una escritura en tanto otra, porque la escritura viene de otra parte del significante. “La escritura de la letra está en lo real y el significante en lo simbólico” (Lacan, 2010c, p.113).

En el sujeto, la parte que no es susceptible a ser representada, puede sin embargo escribirse “estamos hablando de la letra *a*; la letra de goce que se escribe como un acontecimiento del cuerpo” (Fuentes, 2010).

Es esa letra la que fija el goce y hace agujero para que haya *objeto* que luego pueda *moterializarse* en un síntoma y por consecuente, el saber-hacer del artista con él síntoma tendría que ver con el uso que se le da a esa letra del objeto *a*, *moterializada* en el síntoma.

Fuentes (2010) recuerda que Lacan en el Seminario *De un discurso que no sería del semblante* muestra que hay una articulación necesaria entre la palabra y la escritura, articulación sin la cual hablar de escritura en psicoanálisis no tendría ningún sentido. En dicha articulación “la palabra goza de anterioridad con respecto al escrito”.

La palabra y la escritura no estarían separadas, lo que se escribe fue primero palabra y lo que contingentemente deja de no escribirse y se escribe, se escribe sirviéndose de la palabra. La palabra es primera respecto de la escritura y lo que la escritura escribe no es otra cosa que lo que del goce se fija. Dicho en otros términos el goce se fija al escribirse.

En la experiencia analítica, el analista está allí para posibilitar al paciente que ese goce del síntoma se reescriba y construya una ficción. De tal modo que la referencia mayor que se toma como piedra de tope en este proceso no es tanto la ciencia sino el arte: “No se trata simplemente de que la práctica analítica sería del orden del arte más que de la aplicación de una ciencia, sino más bien de que el paciente mismo debe hacerse en cierto modo artista de su vida” (Miller, 2008, p. 73).

Es del arte y de los artistas que Lacan aprende algunas de las cuestiones puestas en juego en la *moterialidad* de la letra, los significantes y el sentido que se fuga. Puntos fundamentales en la nueva práctica analítica lacaniana. El mismo Lacan hace diversos juegos de palabras durante toda su enseñanza, planteando aforismos, neologismos y juegos homofónicos para dar a conocer su lógica; la lógica de la práctica analítica lacaniana.

Miller (2012) en su curso *La fuga del sentido*, recuerda las múltiples influencias que tuvo Lacan de “artistas de la palabra”, artistas de las inanidades sonoras⁵⁰. Puntualiza la importancia de la materia significativa y por eso trae a colación el síntoma diciendo que Lacan lo definió como “un nudo de significativo”, un nudo a partir de la materia significativa. “Hay materia significativa, y la materia significativa no es simplemente significantes abstractos que se encadenan. No es solo letras relativamente tranquilas en su casillero de impresora” (p. 96). La materia significativa es la que allí manipula y asaltan a artistas como: Brisset⁵¹ y Roussel⁵², y con la que Breton⁵³, Desnos⁵⁴ y

⁵⁰ Miller (2012) retoma de Mallaré el termino de *inanidades sonoras* para tratar fenómenos en los cuales se puede encontrar la nada en los sonidos, la nada, pero también algo. Fenómenos que se pueden encontrar en los diversos juegos de palabras en los cuales se fuga el sentido, en los juegos de palabras de artistas como: Prévert, Duchamp, Breton y Brisset, por ejemplo.

⁵¹ Jean-Pierre Brisset (1837-1919) nació en La Sauvagère y fue un escritor francés conocido tanto como un santo de lo previsto de la patafísica y como un loco literario. Escribió diversos libros entre los cuales se encuentra *La gran noticia*, en este libro hace una ley de política lingüística, en la que la base de su razonamiento es que la ley se demuestra por las muchas conexiones entre las ranas y el idioma francés. Todas las ideas que se pueden expresar con el mismo sonido, o una serie de sonidos similares,

Leiris⁵⁵ hacen juegos de palabras. Eso es con lo que hacen los artistas con la materia significativa, puntualiza Miller.

Lacan (2009) también juega con las palabras y hace uso de la materia significativa para inventar nuevas ficciones y plantea que toda verdad tiene una estructura de ficción. La ficción es lo ficticio, el artificio “eso que llamamos lo simbólico.” (p. 22). Eso que hacen artistas como Joyce, del cual Lacan (JAM) decía: “Joyce no sabía que él construía *el sinthome*, quiero decir que él lo simulaba. No era consciente de ello. Y

tienen el mismo origen y los presentan un aspecto más o menos evidente.

⁵² Raymond Roussel (1877-1933) nació en París y fue un poeta, novelista, dramaturgo, músico y ajedrecista francés que con sus novelas y obras ejerció una fuerte influencia sobre algunos grupos del Siglo XX: los surrealistas, OuLiPo y los autores de la *nouveau roman*. Las obras más conocidas de Roussel son *Impresiones de África* y *Locus Solus*, ambas escritas de acuerdo a restricciones formales basadas en juegos de palabras.

⁵³ André Breton (1896-1966) nació en París y fue un escritor, poeta, ensayista y teórico del surrealismo, reconocido como el fundador y principal exponente de este movimiento artístico. Durante la guerra trabajó en hospitales psiquiátricos, donde estudió las obras de Sigmund Freud y sus experimentos con la escritura automática (escritura libre de todo control de la razón y de preocupaciones estéticas o morales), lo que influyó en su formulación de la teoría surrealista.

⁵⁴ Robert Desnos (1900-1945) nació en París y fue un poeta surrealista y miembro de la Resistencia francesa durante la segunda guerra mundial. Desnos se convirtió en un miembro activo del grupo surrealista, desarrollando un talento especial para la escritura automática y el sueño hipnótico.

⁵⁵ Michel Leiris (1901-1990) nació en París y fue escritor y etnógrafo. Publicó numerosos textos críticos de artistas a los que admiraba. Francis Bacon era amigo íntimo. Fue considerado una de las figuras más destacadas de la literatura francesa del siglo XX, Leiris dejó numerosas obras en los más variados estilos: desde la autobiografía a la crítica musical, pasando por los trabajos científicos.

por eso es puro artífice, un hombre de saber hacer, lo que también se llama artista” (p. 116).

Posteriormente la ficción la escribe como *fixión*⁵⁶ la escribe con la letra *x* en su función de fijación. Con esto quiere decir, que lo que se escribe con la letra *fixa*, fija algo en el cuerpo como lo decía Freud al hablar de la fijación pulsional o libidinal, en Lacan es la letra que *fixa*. Sin embargo, esta letra que *fixa*, la fijación no es lo único que posibilita, sino que también permite uno que otro artificio. Porque si no fuese así, la práctica analítica, señala Lacan, sería en vano porque también la *fixión* con su “to fix” (fijación en inglés) se puede pensar desde otro sentido; como una reparación, como un arreglarse. Es decir, como un anudamiento, anudamiento como lo que hace el *sinthome*.

La *fixion* y su utilidad es efecto de la *moterialidad* o *moterialismo* de *la lengua*. Es decir, que con el *resto moterial* que hay, a partir del material que hay, a partir de lo que “nos ha tocado”, a partir “de las cartas con las que contamos”, es que se puede inventar algo con las *fixiones*, para así restarle al “pesar o penar de más”. Y si se puede fixar algo de lo real del goce es que se va hacia el camino de inventar un

⁵⁶ La palabra *fixion* surge de la condensación de la palabra en francés *fiction* [ficción], y *fixer* [fijar], y es usada por Lacan (2012a) en *L'Étourdit* [El atolondradicho], para explicar desde la idea de Freud que la ficción permite fijar la pulsión, es decir, localizarla en una zona del cuerpo, plantear que para él es la *fixion* de la palabra la permite *fixar* algo de lo real del goce y así cercarlo para que cese de no escribirse y algo sea posible de escribirse.

“significante nuevo” (Lacan, Clase 15-03-1977, inédita). “La invención de “un
significante nuevo” es a partir del material que hay. Es lo que, en definitiva, permitiría
alguna combinatoria respecto a las cartas que nos han tocado, y que aleja al
psicoanálisis, en su doxa, de ser “mera estafa”.” (Bustos, 2006).

Lacan (2012a) además plantea que aquello de su enseñanza que “no es enseñable”, y
lo convierte en *matema*⁵⁷, es decir, lo escribe, lo fija por la vía de la letra,
convirtiéndolo en una ficción. Haciendo de eso no enseñable letra escrita, ficción,
aseguró una verdad. Esto porque, así como la verdad tiene estructura de ficción, al ser
la *fixión* escrita con x, no es sin recurso al equívoco, es decir a la posibilidad de que
esa x como en matemáticas cumpla una función siendo un lugar de x (de incógnita)
que posibilita que en cada sujeto sea diferente ese significado y por tanto un
“significante nuevo”.

⁵⁷ Lacan (Clase 15-12-1971, inédita) propone el *matema* como vía de transmisión del psicoanálisis en lo tocante a lo inefable de lo Real. *Matema* es un neologismo creado por Lacan a partir de las palabras “Mitema” y “Mathema”. Mitema es el concepto que Levy-Straus inventa para hablar de la unidad mínima de significación del mito, con la cual es posible localizar la estructura a la que responde dicho mito y *Mathema* es una palabra griega que significa, lección, transmisión. El *matema* es, por lo tanto, la unidad mínima de formalización del saber psicoanalítico para ser transmitido. Puede servirse de los demás saberes, aunque se desvíe de sus procedimientos canónicos o los modifique, ya que trata de formalizar algo nuevo. El *matema* sólo es la punta del iceberg del saber psicoanalítico, por eso ante el matema es mejor no quedarse admirado o paralizado, sino que hay que interrogarle sobre ese saber que contiene.

Si el objeto (objeto *a*), alguna vez contingente, se orienta respecto de la fijación pulsional, es una *fixión* que permite algún que otro artificio. Esta *fixión* no sólo puede ser en el sentido de la fijación, sino también en el sentido de una “reparación”, un “to fix”, un anudamiento de la estructura “una construcción fundada "materialmente" sobre ese soporte, como se soportan las construcciones en análisis” (Bustos, 2006).

En cuanto al *estilo*, puede ser definido como el carácter singular de los giros que un artista o un grupo de artistas dan a formas plásticas o retóricas. “Si el psicoanálisis es un arte, el estilo es el modo en que toma forma en cada caso la operación propia de ese arte (Chemama, p. 149).

De la misma forma en que se habla del “estilo de un pintor o de un escritor”, se puede hablar del estilo de tal o cual psicoanalista. Por ejemplo: Freud, Jung, Klein, Winnicott y Lacan, llevaron curas y escribieron. Por lo cual, si hacemos la pregunta acerca del estilo de estos psicoanalistas, esta cuestión conduce al lazo entre escritura y práctica, posibilitando que la escritura guíe la experiencia clínica por la que se rigen e inventa un nuevo tipo de lazo entre sujetos.

Para mostrar el encuentro entre letra y estilo resulta de utilidad principalmente la cuestión del “carácter singular de los giros”, que pareciese remitir a algo del orden de lo único, pero en movimiento, al orden de la letra.

Lacan ya desde el principio de su enseñanza con frases como “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, “La verdad tiene estructura de ficción”, “Todo arte

se caracteriza por cierto modo de organización alrededor del vacío” etc. comienza a instaurar una práctica de lenguaje singular.

Con su *langagière* [lenguajera] Lacan ensambla *lalangue* [lalengua] y la *lingüistería* (estatuto del lenguaje para el psicoanálisis distinto del de los lingüistas) e instaura una práctica de lenguaje en psicoanálisis que tiene un rigor singular que solo se puede denominar estilo (Chemama, 1998).

Lalengua [lalangue] “es término principal, junto con el de “*parlêtre*” - “*parlanteser*”-, de la “lingüistería” lacaniana”. Marca la diferencia radical con la lengua, noción propia de la lingüística saussureana, correspondiente a la concepción del lenguaje.” (Larriera, 2011, p.100). El lenguaje como el hecho social por excelencia, Saussure lo consideraba como el factor más importante en la vida de los individuos y las sociedades. La lingüística en general separa lengua y habla, aislando en la lengua a los signos como sus unidades. Saussure separó al signo lingüístico de su referente, ciñéndolo a la relación del significante y el significado. En cambio, Lacan apoyándose en la lingüística, tomó esa relación, pero estableció la supremacía e independencia del significante respecto del significado. Dilucido que un signo reducido al significante no daba cuenta integral del síntoma, ni del goce en él implicado, por lo cual tuvo que recuperar el término *signo* para darle un nuevo alcance, reuniendo en él (el signo) al significante y al goce. De este modo la “lingüistería” no separa, sino que reúne en reducción a la lengua y el habla (Larriera, 2011).

Esta práctica singular de *langangière* que Lacan propone, más bien de estilo que de ciencia, se sustentaría en la lógica “que hace la textura del deseo”, es decir, se trataría de una práctica del deseo (Chemama, 1998). Y es por eso que al final de su enseñanza ya no intentó hablar más del psicoanálisis contrastado a la ciencia, sino del psicoanálisis como de un arte, de una escritura, de una práctica poética. Posición de estilo que mantuvo en la presentación de los nudos borromeos. Expone en el límite de su formalización a lo que la radicalidad de la escritura matemática y la irreductibilidad de lo real. “De lo real, justamente, en juego en toda inscripción, se trata en el estilo” (Chemama, 1998, p. 150). Para Lacan “la inscripción subjetiva en los significantes no se sostiene en ningún trasmundo, el estilo es el que deviene el portador de la palabra.” (ídem).

La idea de estilo concierne tanto a los artistas como a los psicoanalistas, porque el psicoanálisis no es una disciplina en la que “se aplican” fórmulas científicas y porque la idea de estilo indica la materia misma de su campo.

La cuestión del estilo llamó la atención a Lacan (1983), desde sus inicios como psiquiatra, de hecho, por el año 1933 publicó un artículo para la revista surrealista *Minotaure*, el cual tituló *El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia*. En este artículo destacó la cuestión de la repetición tanto en el arte como en el delirio paranoico, en ambos habría una identificación iterativa del objeto. Plantea que el delirio revela una gran fecundidad en fantasmas (fantasías) de repetición cíclica, de multiplicación ubicuista (en todas

partes), de periódicos retornos sin fin de unos mismos acontecimientos, en “dobletes” y “tripletes” de unos mismos personajes, etc. Todas estas manifestaciones “están notoriamente emparentadas con procesos muy constantes de la creación poética y parecen una de las condiciones de la tipificación, creadora del estilo.” (p. 336).

Posteriormente por el año 1966, en la *Obertura de esta recopilación de los Escritos de Lacan* (2006) trata el tema del estilo para convocar al lector a leer sus escritos.

La frase “*El estilo es el hombre mismo*” (p.3), con la que comienza esta obertura lleva resonantemente a otra frase acerca de Joyce la cual dice: “Lo que él escribe es la consecuencia de lo que él es” (Lacan, JAM, p. 77). Estas frases permiten pensar que el estilo algo tiene que ver con la escritura singular.

Lacan en este texto da conocer que está escribiendo desde su estilo e invita al lector a adentrarse en la ficción del poeta Allan Poe, ya que comienza sus escritos con el texto dedicado a la obra de Poe *La carta robada*. Señala que le “Toca a ese lector dar a la carta en cuestión, más allá de aquellos a los que fue dirigida un día, aquello mismo que encontrará allí como palabra final: su destinación” (Lacan, 2006, p.3). Pues en *La carta robada* el mensaje de Poe es descifrado y vuelve del lector de tal manera que al leerlo “la verdad habita la ficción” (ídem). Y si la verdad habita la ficción, algo del destino o de la destinación se puede cambiar, con “la lettre” [la letra o carta] se pueden jugar con las cartas que se dispone o con las cartas del destino de otra manera.

No solo es privilegio que Lacan abra la invitación a esta lectura citando esta obra del gran poeta Poe, sino que además hablando del estilo cita esta novela que en su título

se presta al juego en francés “*La Lettre volée*” [La carta robada] que *lettre* también significa “letra” y *volé* significa también “voló”, dando posibilidad de jugar con los sentidos y decir “La letra voló”, “la letra voló al encuentro con el estilo”.

En la ficción de Poe, señala Lacan, se descifra esa división en la que el sujeto se verifica por estar “atravesado por un objeto”, el objeto *a* y es por eso que “*Es el objeto quien responde a la pregunta sobre el estilo que planteamos de entrada.*” (Lacan, 2006, p. 4).

El objeto *a* es el que responde a la cuestión del estilo, porque el “hombre es el estilo”, es decir, que el objeto *a* como objeto caído, es a “la vez como causa del deseo en donde el sujeto se eclipsa” (p. 6). A partir de esto Lacan invita a “poner su parte” (ídem), al lector para adentrarse en su estilo.

En síntesis, Lacan en esta obertura a sus escritos invita al lector a sumergirse en el estilo, partiendo del estilo de *La carta robada* que en francés permite jugar con el doble sentido de la palabra “*letree*” que significa carta y letra a la vez. Agregando que la cuestión del estilo tiene que ver con el objeto *a* y su vertiente causante del deseo, es decir conjuga objeto *a*, letra y estilo, para invitar al lector a poner de su parte y así construir su propia “verdad de la ficción”.

La letra además de tener que ver con el objeto *a* y el estilo, Lacan llama letra a todo *uno* del inconsciente, todo *uno* del inconsciente puede traducirse por una letra, y eso es lo que el psicoanálisis encuentra en el sinthome (Schejtman, 2013). El *Todo uno* es

un concepto tratado también por el filósofo alemán Paracelso para hablar de la unidad de espíritu y materia. Cuestión que inspiró a Beuys, artista que en sus acciones hacia uso de objetos para plantear este *Todo uno*. (Bernárdez, 1999).

La letra del inconsciente de la que se goza en el síntoma es idéntica a sí misma, no llama a ningún complemento, ni pide nada. La mejor ilustración de esta concepción de la letra la encontramos en *Finnegans Wake*, donde Joyce realiza una escritura que no está hecha para ser leída y donde hace un uso de la letra que es el mismo que constituye el nudo del goce autista de su síntoma, ya que Joyce era un desabonado del inconsciente, es decir, la obra de Joyce es:

“la obra de alguien separado, la obra de un exiliado, es incluso decir: algo absolutamente singular. Vean lo que este término singular trae con él. La distancia con cualquier comunidad. Nada en común” (Miller, 2011, p. 66).

Joyce llegó a tal singularidad de la “letra-estilo” que “Lo que él escribe es la consecuencia de lo que él es” (p. 77). Joyce hizo de la letra su estilo *moterializado* y dejó como enseñanza su saber hacer allí con lo real del goce de su letra, el sinthome. Si Lacan (JAM) da importancia al uso lógico cuando se refiere al sinthome en Joyce, esto permite pensar que es al uso que el artista apunta, al hacer uso de esa *moterialidad* desde el *a-fecto* para hacer sus creaciones u objetos creativos, con la lógica del uso se puede establecer un anclaje entre sinthome y arte. Para pensar que es con la *moterialidad* del síntoma que algo se puede “*saber hacer allí*”, es decir con la *letra del objeto a*.

2.7- El saber-hacer del artista, el sinthome y el escabel



Escabel [Foto-montaje]. Instalación *El Tratado*. Exposición *El Objeto en el Patio*, abril 2015, EPMH, Madrid.

Desde la lectura de la sublimación, la idealización⁵⁸ y el narcisismo⁵⁹ según Freud, Lacan introduce la cuestión del *escabel* o *escabeau* (en francés). Esto también

⁵⁸ Para Freud (1991) *la idealización* es un proceso psíquico que intenta llevar a la perfección las cualidades y el valor del objeto. La identificación con el objeto idealizado contribuye a la formación y al enriquecimiento de las instancias llamadas ideales de la persona (yo ideal, ideal del yo). “La idealización es un proceso que envuelve al objeto; sin variar de naturaleza este es engrandecido y exaltado psíquicamente sin que se cambie su naturaleza” (p. 91). La idealización es posible en el ámbito del yo y en el del objeto.

⁵⁹ En Freud (1991) *el narcisismo* hace referencia al amor que dirige el sujeto a sí mismo tomado como objeto. A partir de 1914, Freud hace del narcisismo una forma de investimento pulsional necesaria para la vida subjetiva, ya no es algo patológico sino un dato estructural del sujeto. Por un lado,

a partir de su lectura de la obra de Joyce. Es Joyce quien enseña a Lacan la convergencia entre el *sinthome* y el *escabel*.

En psicoanálisis lacaniano el *escabeau* [escabel] es un término del tiempo del *parlêtre* [ser hablante] y del *sinthome* [sinthoma], tiempo de la última enseñanza de Lacan.

Estos términos Lacan los usa para responder a cuestiones que quiere transmitir de su enseñanza a propósito de lo aprendido con Joyce.

La palabra “*parlêtre*” no puede ser traducida al castellano por resultar de una contracción entre la forma verbal “*parle*”, tercera persona del presente de indicativo y “*être*”, a la vez infinitivo del verbo y sustantivo. Por otra parte, Lacan transforma “*l’être parlant*” (“el ser hablante”) en *parlêtre*, indicando así la ocultación del ser en el acto de la palabra. (Lacan, 2009, inédita).

representa una etapa del desarrollo subjetivo y por otro, un resultado de este. Las pulsiones del sujeto, en particular sus pulsiones sexuales, toman su cuerpo como objeto. Desde ese momento existe un investimento permanente del sujeto sobre sí mismo. Este narcisismo constitutivo (narcisismo primario) y procede de lo que Freud llama primero autoerotismo, en general se ve redoblado por otra forma de narcisismo desde el momento en que la pulsión sexual (libido) inviste también objetos exteriores al sujeto. Puede ocurrir entonces que los investimentos de los objetos entren en competencia con los del yo, y sólo cuando se produce cierto desinvestmento de los objetos y un repliegue de la libido sobre el sujeto se registrará esta segunda forma de narcisismo (narcisismo secundario), que interviene en cierto modo a modo de una segunda fase.

Sin embargo, aunque no haya una traducción directa sí se puede decir que esta palabra viene a ser usada por Lacan para introducir una concepción diferente del inconsciente freudiano y el sujeto del inconsciente de su anterior enseñanza. De hecho, es hablando del *S.K.bel*⁶⁰ que introduce lo siguiente:

“El S.K.beau es lo que condiciona en el hombre el hecho de que vive del ser (= que el vacía el ser) en la medida que tiene –su cuerpo: él no lo tiene por cierto más que a partir de ahí. De ahí mi expresión de parlêtre que se sustituirá al ICS de Freud”
(Lacan, 1997, p. 7) (ICS es inconsciente).

Para el Lacan de Joyce, el inconsciente es un saber en tanto que hablado, es constituyente del *LOM*⁶¹ (del hombre). La palabra desde luego se define por ser el único lugar donde el ser tiene un sentido. El sentido del ser preside al tener.

Es en la conferencia de Apertura del Internacional James Joyce Symposium en el bloomsday⁶² del 1975 cuando Lacan desarrolla cuestiones referentes al *S.K beau*.

En cuanto a la sublimación Lacan toma de Freud que la idealización tendría que ver más bien con la identificación del sujeto a un objeto idealizado valoricamente y la

⁶⁰ *S.K.bel* es traducción de la abreviación escrita realizada por Lacan *S.K beau*. Fonéticamente es: Es (S). Ka (K) bó (beau) es homofónico de escabeau (escabó fonéticamente) (Laurent, 2016).

⁶¹ *LOM* es la escritura fonética hecha por Lacan de *l'homme* en francés que en español significa “el hombre”.

⁶² El *Bloomsday* es un evento anual que se celebra en honor de Leopold Bloom, personaje principal de la novela *Ulises* de James Joyce. Se celebra todos los años el día 16 de junio desde 1954.

sublimación para él es elevar el objeto a la dignidad de la cosa. Entonces el escabel viene aquí a servirse del narcisismo para elevar al parlêtre a la dignidad de la cosa (Miller, 2016).

En el escabel se trata del cuerpo en tanto que goza del sentido de la palabra, y se satisface de manera narcisista a través de ella. Es un concepto que se usa para ilustrar la sublimación freudiana, pero en su cruce con el narcisismo. El escabel (o taburete) es a lo que se sube el parlêtre para hacerse bello. Es el pedestal que le permite elevarse a sí mismo a la dignidad de la cosa (Laurent, 2016).⁶³

La sublimación en Freud (2006) es desplazada en cuanto a su meta, está inhibida en su meta sexual, pero se satisface sin represión. Freud se da cuenta que la sublimación no sólo es transposición de la pulsión sexual, sino que es necesario que ésta pase por la pasión narcisista para que se “desexualice”. Tomando esto Miller señala que la sublimación de Freud es el punto donde la sublimación se acerca a la “no relación sexual” lacaniana, el punto donde lo sexual se separa del “autoerotismo” de la pulsión y de su goce (Laurent, 2016). Y es justamente en el seminario de *La Ética* donde Lacan introduce el problema de la sublimación y el goce en una dimensión de lo real, es donde la sublimación no apunta como lo decía Freud a una cuestión de valor

⁶³ Lacan hace jugar homofónicamente *escabeau* [escabel] con el neologismo *hissecroibeau* compuesto por la conjunción de palabras: *hisse* [subo / izo, de izar], *croi* [apócope de croire: creer] y *beau* [bello]; de *hisse* también se puede tomar el “se” lo que resultaría “se cree bello”.

idealizado del objeto, sino que a una cuestión ética de la subjetividad “elevar el objeto a la dignidad de la cosa”. Y por tanto la cuestión de la sublimación en el arte apunta a una organización alrededor del vacío de la Cosa:

“La sublimación puebla este vacío, esta zona, con un cierto número de objetos que están en el lugar del vacío, que paradójicamente son vecinos de este vacío, ocupando el vacío, haciendo el borde del vacío, siguiendo los contornos de la barrera que defiende la zona del goce real” (Laurent, ídem).

A partir del seminario *Aún* de Lacan (2010b) la sublimación, se puede decir que deja de ser un problema, está pensada como un goce. Porque a partir del momento en que el lenguaje y goce van a la par, o que el significante es la causa del goce, la sublimación deja de ser un problema, es un goce en pleno ejercicio. A tal punto que Lacan dice que la otra satisfacción “se puede ubicar porque surge de los universales. [...] y a falta del goce de la relación sexual, tenemos el goce de los universales [...] Esto es del orden del goce sublimatorio y por lo tanto cesa.” (Miller, 2008, p.168). El goce de los universales es aquel que regula según reglas, ordenes, formas de actuar, de hacer etc. Como lo son la comunicación, lo comunitario, lo institucional etc. Es decir, en el goce del Otro del lenguaje. Entonces, esto lleva a decir que “la sublimación reside en la función de la palabra como tal y que es goce, así como la función de la palabra misma lo es” (ídem).

Todo parlêtre tiene que vérselas con su cuerpo en tanto que imaginario, simbólico y real, así como también tiene que vérselas con sus dos goces, goce de la palabra y goce

del cuerpo “el uno que conduce al escabel, el otro que sostiene el *sinthome*” (Miller, 2016).

En el *parlêtre* hay al mismo tiempo goce del cuerpo y goce fuera del cuerpo; goce de la palabra. El cuerpo del *parlêtre* goza: por una parte, goza de sí mismo, se afecta de goce, se goza, y por otra parte hay un órgano de este cuerpo que se distingue por gozar por sí mismo, condensa y aísla un goce aparte que se reparte entre los objetos *a* (Miller, 2016).

Miller (2016) recientemente, en su conferencia de presentación al X Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis “El cuerpo hablante” después de haber introducido la relación del escabel con la sublimación, añade inmediatamente que esta sublimación está en el cruzamiento con el narcisismo. Es un narcisismo modificado en relación al mito freudiano, en la medida que no se trata ya únicamente de imagen, sino de la relación de creencia que enlaza el *parlêtre* al cuerpo. Es un narcisismo donde el cuerpo es idolatrado en una relación particular de desconocimiento, lo que hace dar un paso, un rodeo, al narcisismo freudiano.

Lacan (JAM) se inventa el *escabeau* a partir de Joyce y es en el seminario de *El sinthome* donde declara:

“El *parlêtre* adora su cuerpo porque cree que lo tiene [...] la adoración es la única relación que tiene el *parlêtre* con su cuerpo. En realidad, no lo tiene, pero su cuerpo es su única consistencia – consistencia mental” (p. 64).

Con esto Lacan enuncia que el hombre ama su imagen porque le es lo más próximo, es decir su cuerpo. Y de su cuerpo no tiene ninguna idea ya que “cree” que es “yo”. Sin embargo “es un agujero” y fuera solo hay una imagen. Y es con esta imagen que él hace el mundo (Lacan, 1998). Lo que está primero, no es la representación como tal, es el cuerpo y no la representación-imagen. Y este cuerpo está marcado por el trauma.

El trauma en francés se escribe “*trouma*” y “*trou*” significa “agujero” en español. Por tanto, si el hombre es un agujero, con la imagen de su cuerpo y con la creencia de que tiene un cuerpo es un parlêtre que intenta rellenar este agujero con una creencia, “todos sabemos porque todos inventamos un truco para llenar el agujero (*trou*) en lo Real. Allí donde no hay relación sexual, eso produce “*troumatismo*” (*troumatisme*). Uno inventa. Uno inventa lo que puede, por supuesto.” (Lacan, Clase 18-12-1973, inédita).

Entonces si en el arte el encuentro con algo que remite a lo real es en francés *retrouve* se puede hacer el juego separando *re-trou-ve*, lo que daría como resultado *re* como “volver” *ve* de “ver” y *trou* de “agujero”, es decir, el encuentro en el arte con algo que remite a lo real es *volver a ver el agujero*, es reencontrarse con el propio agujero. Pero en este caso del arte si se une con el escabel, es un *verse bello* porque está rodeado por el uso que el artista le da a los objetos y a su propio cuerpo como objeto desde su saber hacer allí.

Lacan intenta nombrar aquello de lo real que es constituyente de distintas formas y para eso habla del lugar, del *allí* donde se instala el goce. Lo llama “la Cosa”, “el vacío”, “el agujero”. Vacío como un vacío, rodeado por una barrera, en donde los objetos vienen a poblar ese vacío. Entonces está primero el agujero y lo que viene a inscribirse *allí*, no “dentro de”, sino “fuera de” es la imagen, la que es la primera representación o primera barrera ante este agujero, esta imagen con la que el hombre se hace el mundo (Laurent, 2016).

El S.K.bel es lo que condiciona en el hombre el hecho de que vive del ser, al igual que se vacíe del ser. Entonces el escabel es la función que permite al hombre hacer de su imagen, de su representación de un cuerpo, algo bello y así creer que tiene un cuerpo y rodear el agujero de “la relación sexual que no existe” (del *trou-ma*).

Es de Joyce de quien Lacan aprendió que él gracias a hacerse un escabel con su escritura, hacerse bello, se *hissecroibeau*, “se hizo” e “izó” (*hisse* /izo de izar) un cuerpo.

Este escritor con su invento supo *saber hacer allí, allí* en ese lugar del agujero, con lo real de su síntoma. El rodear su agujero a través de su escritura, le permitió elevarse con su nombre “James Joyce” y su arte a la dignidad de la Cosa. Hizo de su goce, palabra escrita (su escritura), que pudiese circular y que hasta el día de hoy sigue circulando a partir del agujero que muestra su escritura. Porque la escritura de Joyce, es palabra escrita fuera del sentido pero que implica un “saber hacer”.

El hombre cree que tiene un cuerpo porque habla y se crea un personaje de semblantes (apariencias). El escabel hace que el hombre pueda imaginar que tiene un cuerpo cuando vive del ser, es decir del parecer, de un “mundo” de semblantes que el lenguaje le propone. El lenguaje es un conjunto de signos que forman sentidos y significaciones. Y en cuanto al escabel las variaciones, que Lacan articula, van en esta línea: El psicoanálisis no es una ontología, no se fundamenta sobre ninguna idea de la estabilidad del ser sino sobre *fixiones* creadoras y deseantes que de la forma que ha sido para Joyce su obra dan a cada cual la posibilidad de creer, tener una razón de vivir y de hacer una forma de lazo social” (Gueguen, 2016).

Estas *fixiones* creadoras y deseantes le permiten al hombre elevarse hasta creerse bello, es decir imaginarse un ego⁶⁴, creer ser un personaje con una historia y también creer que el cuerpo se lo tiene.

⁶⁴ En cuanto al ego, Lacan (JAM) en su última enseñanza lo aborda de una manera particular a partir de Joyce. El nudo de Joyce es uno donde hubo un lapsus entre real y simbólico, donde ha quedado libre lo imaginario y el ego vino a reparar el error en función de sinthoma, reencadenando los registros, pero no de manera borromea. El ego es “lo que los ingleses llaman el ego y los alemanes el Ich” (p. 120). Sin embargo, con Joyce no se habla del yo, sino del ego, porque en él no cumplió la misma función que en el resto de “los mortales”, “[l]e ocurrió algo que hace que, en él, lo que llamamos corrientemente el ego desempeñe un papel completamente distinto del papel simple -que se imagina simple- que desempeña en el común de esos a los que se llama con razón mortales. El ego ejerció en él una función de la que sólo puedo dar cuenta por mi modo de escritura” (p. 145). Si “la idea de sí mismo como cuerpo tiene un peso. Es precisamente lo que se llama el ego” (p. 147). Entonces, el ego es lo que sostiene el cuerpo como imagen, algo que para Joyce no fue así, porque no sostuvo la suya a través de la imagen sino como reparación no a nivel narcisista, sino que, a través del enigma de su escritura, ella le otorga el ego y por otro lado el agujero y el nombre. En Joyce no es el yo que tiene que ver con el inconsciente, ya

El escabel por su parte es un término transversal, traduce de un modo figurado la sublimación freudiana, pero en su entrecruzamiento con el narcisismo. El escabel es la sublimación, pero en tanto está fundada en el yo no pienso original del parlêtre.

(Miller, ídem). El yo no pienso original del parletre es la negación del inconsciente a través de la cual el parlêtre se cree amo de su ser., se cree un amo bello y lo que se llama la cultura no es sino la reserva de los escabeles, a donde el hombre va a buscar con qué darse importancia y vanagloriarse (ídem).

Entre el sinthome y el escabel, quién fomenta el escabel es el parlêtre, en su lado de goce de la palabra. El goce de la palabra es el que hace surgir los grandes ideales de: “El Bien, Lo Verdadero y Lo Bello”. En cambio, el sinthome pensado como síntoma del parlêtre, depende del cuerpo del parlêtre. El síntoma surge de la marca que deja la palabra y produce acontecimiento en el cuerpo. “El escabel está del lado del goce de la palabra que incluye el sentido. Por el contrario, el goce propio del sinthome excluye el sentido” (Miller citado en Gueguen, 2016).

Joyce especialmente por su obra *Finnegans Wake*, supo hacer converger el síntoma con el escabel. Exactamente Joyce hizo del síntoma como fuera de sentido, como ininteligible, el escabel de su arte. Creó una escritura cuyo goce es tan opaco como el

que él es un desabonado del inconsciente, en Joyce se trata del ego que cumple la función de reparación sin su soporte narcisista como yo-cuerpo. El ego para Joyce vino a reparar la falla de la función narcisista remarcando su lugar de decir y de agujero.

del síntoma, elevándolo sobre el escabel a la dignidad de la Cosa (Miller, 2016, párr. 26).

Miller da otros ejemplos similares a Joyce en cuanto a esta convergencia entre el escabel y el síntoma: En la música la composición atonal, inaugurada por Schoenberg, y en las Bellas Artes, Duchamp. “Joyce, Schoenberg, Duchamp, son fabricantes de escabeles destinados a hacer arte con el síntoma, con el goce opaco del síntoma. A duras penas podríamos emitir un juicio sobre el escabel-síntoma a conveniencia de la clínica. Más bien debería servirnos de enseñanza” (párr. 27).

Con estas referencias Miller puntualiza la importancia de estos dos términos “sinthome” y “escabel”, términos que vienen a hacer una nueva lectura posible de la sublimación y el síntoma desde lo aprendido de mano de los artistas.

Es a partir de los seminarios 11 y 20 que Lacan introduce una dimensión que parece estar especialmente presente en el arte barroco y en los místicos. Esta dimensión es la que plantea que también se puede gozar del sentido, del sentido del síntoma. Algo no siempre beneficioso, por lo que Lacan (2002) advierte que el síntoma viene de lo real, lo que significa “que se presenta como un pececito cuya boca voraz solo se cierra si le dan a comer sentido” (p. 84). Por lo tanto, no hay que alimentarlo de sentido porque si no lo volverá a demandar una y otra vez.

Esto llevado a la práctica analítica, agrega Miller, hacer del síntoma un escabel, “es trabajar en el escabel para revelar el goce opaco del síntoma”, y hacer un pase con ello a otra cosa que posibilite “hacerse bello ante los otros” desde allí. Sin embargo, no basta con hacerse un escabel, sino que todavía queda el demostrar “el saber hacer allí con lo real”. Claramente los escabeles están para producir belleza, porque la belleza es la defensa última contra lo real. Pero una vez derribados, el parlêtre tiene que demostrar su saber hacer con lo real (ídem).

Desde estos aportes del saber-hacer del artista, el sinthome y el escabel, tanto Lacan como Miller invitan a los analistas a un nuevo uso del objeto para la interpretación en la práctica psicoanalítica, una interpretación que no alimente de sentido al síntoma sino al contrario. Una interpretación que se acerque más al arte y a la práctica poética. Lacan para explicar cómo tratar un síntoma da como ejemplo el *ready-made*⁶⁵, el “objeto encontrado” de Duchamp y agrega que “Nuestra interpretación debe apuntar a lo esencial que hay en el juego de palabras” (p. 94). Lo que permite pensar que, así

⁶⁵ Duchamp realiza en 1913 su primer ready-made, La rueda de bicicleta: un banquito de bicicleta invertida, apoyada sobre su base de metal, con la que proponía que el artista con el sólo hecho de escoger un objeto cotidiano lo estaría convirtiendo en arte, creando así el concepto del objeto “estéticamente anestesiado”. El concepto de ready-made lo acuñó en 1915, y lo definió en tanto proceso a través del cual se titulaban “artísticamente” objetos producidos industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, elevándolos de esta manera a categoría de “obra de arte”, porque según él, “arte es lo que se denomina arte” y, por lo tanto, lo puede ser cualquier cosa.

como en el *ready-made* de Duchamp la interpretación debe apuntar a aquello que se sale de lo cotidiano, del sentido, a lo escrito del objeto, a lo que resuena de la letra del objeto no al sentido de las palabras que alimentan al síntoma.

Por lo tanto, es por la vía del “forzamiento” por donde en la práctica analítica, se puede hacer sonar otra cosa que el sentido. El sentido, es lo que resuena con la ayuda del significante. Pero con este tipo de resonancia no se llega lejos, pues el sentido taponar. Sin embargo, hay otro tipo de resonancia, en el cuerpo, que con la ayuda de lo que se llama la escritura poética, se puede tener la dimensión de lo que podría ser la interpretación analítica. Lacan invita a un “esfuerzo de poesía” en la práctica analítica, ya que la metáfora y la metonimia, no tienen alcance para la interpretación más que haciendo función de otra cosa, para lo cual se unen estrechamente el sonido y el sentido. “Es en tanto que una interpretación justa extingue un síntoma que la verdad se especifica por ser poética” (Lacan, Clase 19-04-1977, inédita).

La primera cosa de este “esfuerzo de poesía” sería extinguir la noción de bello, porque es de otra resonancia que se trata, de una resonancia que se funda en el chiste. “Un chiste no es bello. No se sostiene sino por un equívoco o, como lo dice Freud, por una economía” (Lacan, ídem). Si la economía funda el valor “una práctica sin valor, esto es lo que se trataría de instituir para nosotros” (ídem). Una práctica que apunte como en el arte contemporáneo a otra cosa que no es lo bello ni el valor del objeto. Sino al uso del objeto (ya sea objeto *a* u objetos comunes) para el tratamiento del síntoma.

En su última enseñanza Lacan se decanta claramente por acercar el psicoanálisis más al arte que a la ciencia o a la religión. En su seminario *25 Momento de conclure*, agrega que la ciencia y la religión van muy bien juntas porque son un *dieu-lire*⁶⁶, sin embargo, felizmente hay un agujero, y es por eso que entre el delirio [delire] social y la idea de Dios [dieu], no hay común medida. El sujeto muchas veces se toma por Dios, puntualiza Lacan, pero es impotente para justificar que se produce del significante, es impotente para justificar que un significante lo representa junto a otro significante y que es por ahí que pasan todos los efectos de sentido, los cuales se tapan inmediatamente y están en constante circularidad:

“La astucia del hombre es atiborrar todo eso [...] con la poesía, que es efecto de sentido, pero también efecto de agujero. No hay más que la poesía [...] que permita la interpretación. Es por eso que yo no llego más, en mi técnica, a lo que ella sostiene. Yo no soy bastante poeta. No soy bastante poète”⁶⁷ (Lacan, Clase 17-05-1977, inédita).

⁶⁶ La palabra *dieu-lire* es la condensación entre *dieu* (dios) y *delire* (delirio), que deja a manera de plus el verbo *lire* (leer).

⁶⁷ *No soy bastante poète* en francés “Je ne saisis pas poète-assez”. El cambio de lugar, así como su unión por medio del guión, del adverbio “*assez*” [bastante] sugieren la posibilidad de un equívoco que se le escapa al traductor. Y en cuanto a la palabra *poète*, podría ser el resultado de la condensación entre la palabra *poète* (poeta) y alguna otra, tal vez la “*ate*” de la que habla en el Seminario de La ética del psicoanálisis, en relación a la tragedia. (Lacan, 1977, inédita, Nota N° 51 del traductor).

Capítulo 3

3- El Objeto en el Patio

3.1- El encuentro con EPMH

Cuando surgió la pregunta acerca del saber-hacer del artista comenzó un proceso de búsqueda y “conquista del objeto” de estudio que no se sabía muy bien en que iba a derivar; sin embargo, ese no saber fue el punto de partida para comenzar a revisar textos de arte y psicoanálisis y explorar distintas expresiones, trabajos y obras artísticas. Se visitaron múltiples exposiciones y presentaciones de artistas reconocidos y otros no tanto, así como también se realizaron cursos de formación en psicoanálisis, destacando la participación en el grupo de investigación de Psicoanálisis y Arte en el NUCEP⁶⁸ de Madrid.

Durante ese periodo surgió en encuentro con la coordinadora de la asociación cultural El Patio Martin de los Heros, lo que posibilitó adentrarse en el trabajo de artistas del arte de acción.

⁶⁸ NUCEP, Nuevo Centro de Estudios de Psicoanálisis, es un centro de estudios que brinda una formación sistemática en la teoría y la práctica psicoanalítica, con una orientación principalmente en la enseñanza freudiana y lacaniana. Este centro proporciona las bases teórico-clínicas de la formación de psicoanalistas de orientación lacaniana, siguiendo los principios establecidos por la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis, la Fondation du Champ Freudien y la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

3.1.1.- EPMH El Patio Martín de los Heros



El Patio de Martín de los Heros fue un proyecto cultural que acogió durante los años 2012 al 2016 el encuentro de diversas expresiones artísticas y sociales. Albergó propuestas de artes plásticas, artes visuales, artes escénicas y encuentros relacionados con el ámbito psicoanalítico y de otras ciencias sociales.

La iniciativa de realizar una residencia de investigación en esta asociación surgió luego del encuentro con las performances realizadas como parte de Acción! MAD⁶⁹ en noviembre del 2012. Luego de participar como espectadora en este evento, la coordinadora artística del Patio Martin de los Heros, Geneviève Gaitan, convocó a los presentes a escribir un artículo con respecto a la experiencia de este encuentro con la performance.

Del encuentro con el Patio Martin de los Heros, con su coordinadora y con el arte de acción derivaron una serie de actividades con el propósito de desarrollar el proyecto

⁶⁹ Acción! MAD es una plataforma independiente que difunde y promociona el Arte de Acción y la Performance. Desde 2003 organiza Encuentros, Festivales y Muestras tanto a nivel nacional como internacional. Más información en <http://accionmad.org/>

del Patio y establecer espacios para la investigación y realización de actividades relacionadas al arte y el psicoanálisis.

3.1.2- *La residencia de investigación artística en EPMH*

La residencia de investigación artística⁷⁰ consistió en el establecimiento de un acuerdo de colaboración mutua entre la doctoranda y la asociación cultural EMPH.

Se presentó el proyecto de tesis “Acerca del saber-hacer del artista: Arte, Sublimación y Sinthome” y se convinieron los siguientes pasos:

- 1.- Periodo de observación participativa en las actividades y eventos de la asociación.
- 2.- Presentación de propuestas de trabajo para la colaboración en el proyecto de la asociación.
- 3.- Presentación de propuesta de trabajo conclusivo de la experiencia de residencia.

Las propuestas llevadas a cabo fueron las siguientes:

- 1.- Colaboración en la coordinación de actividades.
- 2.- Colaboración en la estructuración de la página web de la asociación.

⁷⁰ Una residencia de investigación artística es trabajar in situ, trabajar en el lugar y contextualizarlo (en este caso EPMH) a partir de un marco teórico, un concepto o una idea y desarrollarlo durante el tiempo que se esté en el lugar. Una residencia posibilita al investigador interactuar tanto con el contexto como con las personas que lo componen o participan. Al final de la estancia se presenta una conclusión del trabajo realizado ya sea la documentación, una acción o un texto, que sea la muestra del trabajo realizado.

- 3.- Colaboración en la organización de eventos con los artistas que accionaron y/o expusieron en el Patio.
- 4.- Coordinación y participación en los grupos de investigación.
- 5.- Diseño, realización y edición de entrevistas a artistas que participaron en EPMH.
- 6.- Elaboración y edición de textos de eventos y del grupo de investigación para publicación en la web del EPMH.

Se llevaron a cabo 3 grupos de investigación:

1.- Grupo de investigación “Psicoanálisis y arte”, año 2013. En este grupo se reflexionó acerca de lo que el arte de acción muestra, partiendo de la idea que cada creación artística en su hacer y acción singular da pie a la reflexión y creación de nuevas perspectivas o encuentros con aquellos saberes propios de cada artista. Se trabajaron textos de artistas de la performance y textos de psicoanálisis partiendo de los ejes: lenguaje, cuerpo y acción. Así como también se reflexionó sobre las performances presentadas en el EPMH y otras presenciadas por los participantes del grupo.

Participaron 3 personas vinculadas al arte y el psicoanálisis.

Las reuniones fueron de una duración de 2 horas, con una frecuencia de un día al mes.

2.- Grupo de investigación “Arte y psicoanálisis” años 2014-2015. En El Patio de Martín de los Heros, desde su apertura, se presentaron diversas acciones artísticas que suscitaron preguntas acerca de lo que trata actualmente el arte contemporáneo y el psicoanálisis.

El encuentro con estas formas singulares de arte motivó a reflexionar sobre el arte de acción, las vanguardias plásticas y acerca de aquellas cuestiones que el psicoanálisis trata y aprende del arte. Tomando en cuenta dos antecedentes históricos de la relación entre el arte y el psicoanálisis; el interés del psicoanálisis por aquel “saber-hacer del artista” en palabras de Jacques Lacan y la crítica al intento de interpretación del arte, se creó este espacio. En este grupo participaron artistas, estudiantes de arte y personas vinculadas al psicoanálisis y el arte.

Los participantes fueron invitados a presentar un tema que les interesara o les hiciera pregunta y la muestra del mismo.

Las reuniones tuvieron lugar cada 15 días, con una duración de 2 horas.

Los textos surgidos de la experiencia se trabajaron en las reuniones y algunos fueron publicados en la página web del EPMH⁷¹.

3.- Grupo de investigación “Saber-hacer del artista ◇ psicoanálisis” años 2015-2016.

La experiencia en los grupos de investigación “Psicoanálisis y arte” y “Arte y psicoanálisis” y el encuentro con los artistas en el trabajo en el EPMH motivó a crear un grupo donde poder transmitir y continuar el trabajo sobre lo aprendido con respecto al posible encuentro entre arte y psicoanálisis y el saber-hacer del artista.

La invitación fue a partir de estos ejes, desde los cuales surgieron temas relacionados por parte de cada participante y se pusieron en común en cada reunión. En esta

⁷¹ Los textos trabajados en el grupo de investigación se pueden encontrar en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/textos-grupo-de-investigacion>

ocasión participaron artistas que participaron en el EPMH, otras personas vinculadas al arte y/o al psicoanálisis. Tanto en este grupo como en los otros grupos anteriores participaron la coordinadora del Patio y la residente en investigación.

Se continuó con la dinámica de presentación de tema de cada participante por reunión cada 15 días, con una duración de 2 horas.

Las entrevistas a los artistas fueron realizadas y editadas para su publicación en la página web del EPMH.⁷² Éstas sirvieron de referencia para trabajar tanto en los grupos de investigación como para el trabajo conclusivo de la residencia: la exposición “El Objeto en el Patio”. Las preguntas de las entrevistas fueron realizadas a partir de los *significantes resonantes* de los trabajos realizados por los artistas, por lo cual cada entrevista constó con su propia temática en función de lo que llamó la atención de la obra o de las obras tomadas en cuenta para cada entrevista.

El significante resonante se ha definido en esta investigación como: Aquella letra, palabra o frase que, en su materialidad y literalidad sonora o visual, resalta de la obra de un artista o pensador y se transforma en un objeto que puede ser usado para hacer otra cosa, ya sea para ser trabajado en su homofonía con otras palabras o usada como imagen a partir de la cual se construyen diferentes sentidos o imágenes. El significante es resonante porque en su singularidad posibilita, gracias al estilo del

⁷² Las entrevistas se pueden encontrar en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/entrevistas>

artista, un encuentro que toca algo del sin sentido, sentido en cuerpo del espectador por una parte, y permite ponerlo como una x, es decir como una incógnita que hace agujero en lo simbólico y propicia otras construcciones.

El proyecto conclusivo de la residencia consistió en la realización de una exposición a base de instalaciones realizadas con los *significantes resonantes* y los *objetos-restos* de las acciones, entrevistas y textos dejados por los artistas que participaron durante los años 2012 al 2015 en EPMH.

Se ha llamado *objeto-resto* a aquel objeto que quedó de la acción. ¿Por qué resto? porque una de las cosas aprendidas del trabajo con los artistas de la performance o arte de acción durante estos años es que la performance es una experiencia efímera en la cual se hace uso de los objetos; la obra artística no es el objeto artístico, sino que cualquier cosa puede ser convertida en objeto: objetos materiales y/ tecnológicos, palabras, el cuerpo, el espacio, el tiempo, el público etc. Los cuales, muchas veces descontextualizados de su utilidad habitual, sirven al propósito de la composición performática. Estos objetos, una vez acabada la performance, vuelven a perder su valor, sus cualidades y utilidades momentáneas y pasan a ser objetos vacíos de utilidad y restantes, es decir, que han quedado como huella y a su vez como desecho. Pero al ser tomado en su uso, según sea el objeto (u objetivo), cada uno de ellos posibilita hacer otra cosa con él y mostrar algo de aquello anterior en lo cual fue usado.

3.2- Exposición “El Objeto en el Patio”



Afiche de la exposición *El Objeto en el Patio*.⁷³

3.1.3- *El proceso del proyecto “El Objeto en el Patio”*

Una vez realizado el recorrido teórico de los posibles encuentros entre arte y psicoanálisis en los grupos de investigación y la experiencia de trabajo con los artistas en la residencia de investigación nació la propuesta de proyecto conclusivo de la residencia “El Objeto en el Patio”.

⁷³ Este afiche fue realizado con la foto del Patio Martín de los Heros antes de su remodelación, ésta data del año 2011.

El Patio, históricamente, se dio a conocer el 27 de octubre 2012, con la presentación de cuatro performers y la participación como espacio de performance en Acción! MAD.

La focalización sobre el Arte de Acción nació del encuentro con el trabajo “Suspended”⁷⁴ de la performer croata Natasha Davis, en Birmingham durante el BeFestival en el verano del 2011.

Este proyecto surge del encuentro entre Geneviève Gaitan, Denisse Nadeau y el Arte de Acción y se construyó con lo que quedó de los procesos de gran parte de los artistas del arte de acción o la performance que participaron en el Patio.

El encuentro con la performance y lo que ella cuestiona llevó a preguntarse si era posible documentar o registrar las performances, es decir, transmitir algo de ellas sin caer en la interpretación de la obra o el clásico archivo visual. Entonces, al editar la entrevista⁷⁵ realizada a Carlos Llavata, Ramon Churruca y Fausto Grossi después del Happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA*,⁷⁶ surgió la idea de

⁷⁴ El trabajo *Suspended* y otros trabajos de la artista Natasha Davis se encuentran en <http://www.natashaproductions.com/>

⁷⁵ La entrevista a Llavata, Churruca y Grossi se encuentra en http://docs.wixstatic.com/ugd/00a53a_de255664546641dd8ff4a3d09691cfcd.pdf

⁷⁶ Más información del evento en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/solo-mafia>

recolectar los objetos que habían quedado de las acciones. Churruca comenta en la entrevista que en esa jornada:

“hubo una tendencia a poseer el espacio. Había traído muchas cosas, pero llegó un momento en que paré. Muchísimos textos, es un poco como arropar la acción.

Minimalista para nada, soy muy de llenar, *horror vacui*, horror al vacío. Tengo que llenar” (Churruca et. al, 2015, inédito).

Entonces las palabras “poseer el espacio”, “cosas”, “horror al vacío” y “llenar”, resonaron y causaron curiosidad. Y resonaron aún más cuando el artista dejó como regalo autografiado “el espejo” que había utilizado en su acción.

De la entrevista a Jaime Vallauré⁷⁷ también resonó “la cosa” y la obra como objeto, pero sin decirlo explícitamente, él refiere:

“Somos los menos capacitados para responder sobre lo que hemos hecho. Este destripamiento de la creación te coloca en una posición muy delicada. A veces el creador parece que no ha hecho la cosa. Parece que no sabe responder a lo que ha hecho. Muchas veces somos los menos capacitados para responder sobre lo que hacemos; por esto lo hacemos. De lo contrario, hablaríamos. Haríamos un discurso teórico, racional. Seríamos intelectuales no seríamos creadores.

⁷⁷ Entrevista a Jaime Vallauré disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_9852856e50f542a98953b0d3659d54f0.pdf

Cuando al final de mis estudios universitarios entro en contacto con el estructuralismo, una de las ideas potentes que me encuentro es que el autor no tiene nada que decir: quien habla es la obra” (Vallaure, 2015, inédito).

Estas aportaciones y otras que se recibieron de los artistas, junto con la recolección de los objetos que habían quedado de las acciones motivó a seguir indagando para encontrarse con aquellos *significantes resonantes* de los textos y los *objetos-restos*.

La cuestión del uso de los objetos más allá de su utilidad desde la significación establecida, llamó bastante la atención ya que se había estado trabajando la cuestión teórica del uso de las palabras y la utilidad del arte.

La idea de tomar o usar “el objeto” como *significante resonante* y como *objeto-resto* movilizó el deseo de querer hacer algo con eso, algo que mostrara el propio proceso de lo de lo acontecido con el arte de acción.

En esta muestra se intenta transmitir lo aprendido de los artistas y su trabajo. Lo aprendido hecho “otra cosa”, es decir convertido en otro proceso artístico, pero esta vez propio.

El proceso se estructuró de la siguiente manera:

- 1.- Recopilación de los *objetos-restos* de las performances.

2.- Envío del mensaje por correo electrónico a los artistas que participaron haciendo performances en el Patio.

> MENSAJE

“Estamos archivando las acciones realizadas en El Patio desde el 27 de octubre de 2012, fecha de la primera convocatoria. Hemos hecho entrevistas a 7 performers para acercarnos a su trabajo.

Como parte de este proceso nació la idea de hacer una visita guiada por El Patio, en la cual se expusiera el material que se ha quedado, que hemos guardado, que está impreso en nuestra memoria de cada Acción.

En este trabajo surgieron muchos interrogantes que hemos formulado con esta pregunta a la cual nos gustaría que contestes:

¿Qué nos puedes decir acerca del objeto en la Acción que has realizado en el Patio?*

Lo que nos escribas será un camino nuevo en el recorrido metafórico del Patio.

Te pedimos nos contestes pronto; contamos con tu ayuda para estar mejor encaminadas.

Dos frases, dos páginas, más, menos, ok. a todo.

**objeto: del deseo, de la satisfacción, de amor, fetiche, idealizado...”.*

3.- Se comienza con la difusión del “work in progress” del proyecto:

A finales de febrero 2015 se publicó en la web la foto del Patio antes de su reconstrucción y cada 3 días se continuó publicando en el Facebook del EPMH⁷⁸: fotos y frases de los textos recibidos de los artistas, así como también fotos del proceso de construcción de las instalaciones.

4.- Se publica en la web: información, afiche y fecha de la inauguración de la exposición.

5.- Se realiza el evento de inauguración de la exposición “El Objeto en el Patio” el 10 de abril del 2015.

Cada instalación se elaboró teniendo en cuenta *el encuentro y lo que resonó* de cada obra.

Se recogieron los *significantes resonantes* que surgieron en la participación como espectadora en las acciones, los *significantes resonantes* de los textos de los artistas, los *objetos-restos* de las acciones y otros objetos materiales o tecnológicos que aportaran a la composición de cada instalación.

⁷⁸ En <https://www.facebook.com/elpatiodemh/>

En función a los encuentros que cada una tuvo con los artistas y las obras, se repartieron los objetos, los textos y se elaboraron las instalaciones. Algunas se realizaron en conjunto y otras de forma individual.

La muestra realizada para esta investigación es “otra cosa”, puesto que se ha intentado “documentar” la exposición de la manera más literal posible para no romper con su “objeto” que es mostrar lo que inspiró del artista.

En esta muestra se intentó “hacer algo alrededor del vacío” que dejaron las acciones haciendo uso de los *objetos-resto* y los *significantes resonantes*, se intentó captar algo de lo singular de cada artista alrededor del concepto eje: “El objeto”.

Se espera que esta muestra posibilite otras lecturas e interrogantes a partir de los encuentros y resonancias que surjan en el lector. Es por eso que se invita a poner de su parte al lector y seguir esta muestra de la exposición como una “visita guiada” pero esta vez desde lo escrito.

3.1.4- Plano de la Exposición “El Objeto en el Patio”

EL OBJETO EN EL PATIO
10 abril al 2 mayo 2015



Plano guía-informativo de la exposición.⁷⁹

⁷⁹ Este plano es un dibujo aproximativo del espacio en el Patio Martín de los Heros N° 15, en el cual han sido montados los nombres de las instalaciones realizadas en la exposición “El Objeto en el Patio”, para hacerse una idea de la distribución en el espacio.

3.1.5- *Partitura-Guion del evento: El Objeto en el Patio.*

1. *Pin Pan Acción.*

En la entrada del espacio se instaló una cámara de video con un trípode y a cada persona que llegaba a ver la exposición se le dio la siguiente consigna:

“Te vamos a grabar diciendo un refrán. Te parece bien. Luego lo proyectaremos”.

Se grabó a las personas que aceptaron y luego de se proyectó al final de la velada en el coloquio “*Blablablá*”.

2. *Visita guiada del espacio.*

La visita guiada consistió en acompañar al visitante de la exposición, posibilitando que hiciera las preguntas que le surgieran. Las respuestas fueron en función al proceso, los objetos y los textos de los artistas.

3. *“Blablablá” sobre los orígenes del evento y el objeto en el arte de acción.*

Al final del evento se invitó a los participantes a un breve coloquio y a una visualización de la acción de los refranes.

Texto del coloquio “*Blablablá*”:

Gaitán G.: *“Este es un evento para celebrar los 2 años y medio del Patio.*

Para preparar este evento hemos enviado mensajes a los artistas de acción que han pasado por aquí. Hemos hecho uso de estos textos, objetos restos y de las huellas que han dejado en nuestra memoria y en la memoria fotográfica. La pregunta que nos surgió y que enviamos a los artistas es:

¿Qué nos puedes decir acerca del objeto en la Acción que has realizado en el Patio? Queremos agradecer a todos los que nos han contestado y a Natasha Davis por venir desde Londres.*

En el cobertizo se puede ver el vídeo de la performance de Natasha “Suspended” a la cual asistí en el Festival de Birmingham en 2011. Este acontecimiento me impulsó a presentar performances en El Patio.

En este actual proceso han intervenido: Javier Oyarzun, Indi Oyarzun, Denisse Nadeau y yo”.

Nadeau D.: “Esta parte corresponde al Blablabla....

Muchas gracias por estar aquí con nosotros y aportar a este proyecto que es un proceso que continúa. En este trabajo surgieron varios interrogantes que hemos formulado con esta pregunta a la cual hemos pedido a los artistas que nos contesten: ¿Qué nos puedes decir acerca del objeto en la Acción que has realizado en el Patio? Estos textos son un aporte a nuevas construcciones metafóricas del Patio.*

Les voy a leer algunas frases de estos textos para abrir la conversación.

1.- “El objeto es algo físico y por ese motivo se puede entender como un fetiche...El objeto es algo autónomo”, Fausto Grossi.

2.- “En mi caso no utilicé ningún objeto, tan solo leí un texto del Quijote. El objeto sería el texto, 2 folios. En otras Acciones suelo utilizar un objeto que fabrico para el evento y me sirve para potenciar el discurso visual. En otras, las participativas, el material moldeable, vivo, transformable es la gente que se involucra”, Luis Elorriaga.

3.- *“Componer objetos es ponerlos con. Ponerlos juntos. Agregar unos con otros hasta encontrar un objeto pluriobjetual que los contiene”, Giuseppe Domínguez.*

4.- *“Si había un objeto en aquella situación era sin duda el agujero negro -imposible de construir e imaginar, de mirar o dejar de mirar-, quizás un recorte visual, quizás una mancha volumétrica dentro de la claridad y la luz de la caja blanca tras el patio y gracias a él”, Miguel Guzmán.*

Y para finalizar quisiera agregar que mi objeto en estos momentos es el encuentro con la posibilidad de hacer uso de la palabra objeto para aprender de las experiencias de otras personas al respecto. Material para seguir trabajando y proporcionando el arte de acción como acto para hacer algo diferente frente al aplastamiento que a veces pueden provocarnos los significantes que intentan homogeneizarnos. El tratar a través del arte el signifiante objeto me ha posibilitado explorar nuevos objetos con nuevos sentidos, que he sentido”.

3.1.6- Instalaciones de “El Objeto en el Patio”

En esta parte se realiza la descripción acerca de cada instalación: que performance la inspiró, cuáles fueron los *objetos-restos*, los textos, los *significantes resonantes*, como se materializó el *objeto-instalación* y el registro fotográfico.

1) *La fuente*



Performance: *Suspended*.⁸¹

Fecha: 8 noviembre 2011, BE Festival, Birmingham.

Objetos restos: videos y fotos.

Otros objetos: folios con palabras impresas en tinta.

Textos:

1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Natasha Davis, 18 de febrero de 2015 y 15 de abril 2015.⁸²

Significantes resonantes: Cuerpo, lazo, voz, objetos, huellas, memoria.

⁸⁰ Para información sobre la artista visitar <http://www.natashaproductions.com/>

⁸¹ El video de la performance *Suspended* se encuentra disponible en <http://www.natashaproductions.com/>

⁸² La primera respuesta de la artista Natasha Davis fue que se organizaría para poder asistir a la inauguración de la exposición *El Objeto en el Patio* y su segunda respuesta fue "su presencia" en la exposición en la cual agradeció el comisariado de su obra. Estuvo presente la artista con su cuerpo el cual fue el principal objeto en su trabajo performático.

Descripción:

La Fuente fue una instalación que consistió en 4 folios con texto impreso, de colores elegidos al azar, colocados asimétricamente en la pared izquierda de la entrada del espacio a modo de bienvenida a los visitantes de la exposición.

Su elaboración fue inspirada en el encuentro de Geneviève Gaitan con la artista Natasha Davis y el posterior trabajo que se realizó sobre su obra.

Cuando se comenzó a elaborar este proyecto surgió el deseo de hacerle un homenaje a Natasha Davis, invitarla a la inauguración de la exposición y compartirlo con ella⁸³ por haber sido ella la impulsora del proyecto del Patio. Esto a su vez dio cabida al encuentro y la investigación con respecto la performance, el arte y el psicoanálisis.

Para esta instalación se hizo uso de los significantes Freudianos del recorrido de la pulsión, ya que eso fue lo que conjugó los significantes resonantes en el momento de leer su obra.

Se metaforizaron los significantes del montaje de la pulsión freudiana: la fuente, el empuje, el objeto y la meta. Estos fueron puestos en aposición sustantiva (sustantivo = sustantivo) con las palabras que representaban las bases que estaban motivando y que iban a sostener el proyecto “El objeto en el Patio”:

⁸³ Afortunadamente Natasha Davis aceptó la invitación, participó de la inauguración y los otros invitados como las expositoras pudieron compartir con ella.

La Fuente: Natasha Davis.

El Empuje: proyecto, proceso.

El objeto: El Patio.

La meta: el lazo social.

La idea que resonó en ese momento fue “El proceso de elaboración de un proyecto sigue el recorrido de la pulsión”. Sin pretender hacer una analogía o sincronía de significantes, o de decir una verdad, se hizo uso de estos conceptos del psicoanálisis para pensarlos y a su vez mostrarlos de una manera diferente, haciendo justamente un montaje.⁸⁴

⁸⁴ La pulsión es un concepto fundamental del psicoanálisis freudiano, que en su montaje captura las formas de relación con el objeto y las búsquedas de la satisfacción a través de los mismos. Aunque sean 4 los conceptos de este montaje de la pulsión: La fuente, el empuje, el objeto y la meta, uno que es crucial y que es el que circula en la elaboración de este proyecto de exposición, es el de objeto.

Registro fotográfico:

Instalación *La Fuente*, foto de la instalación.

2) *El estadio del espejo*



Happening: *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA.*⁸⁶

Fecha: 24 octubre 2014, EPMH, Madrid.

Objetos restos: fotos y espejo.

Otros objetos: Televisor, mesa, reproductor de DVD y video.

Textos:

- 1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Ramón Churruca, 28 febrero 2015.
- 2.- Entrevista Ramón Churruca, Carlos Llavata y Fausto Grossi⁸⁷, 24 abril 2015.

1.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta del artista a la pregunta sobre el objeto en la acción realizada en el Patio que inspiraron esta instalación:

⁸⁵ Para información sobre el artista visitar <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=209>

⁸⁶ Para más información del happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/solo-mafia>

⁸⁷ La entrevista realizada a Ramón Churruca, Carlos Llavata y Fausto Grossi se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_de255664546641dd8ff4a3d09691cfcd.pdf

“¿El oscuro objeto de mi deseo? Triunfar en Madrid y callar bocas de la gente que dice que lo que hago es una mierda [...] Lo que siempre me ha gustado de El Patio de Martín de los Heros es que desde la primera vez que estuvimos por una casualidad nos han recibido con una sonrisa y con una sensación de familiaridad extraña que me hizo sentirme "como en casa" sin estar en casa. Nada del esnobismo jerárquico clasista de la gran mayoría de Galerías de Arte y Espacios Alternativos de Madrid y su capitalismo castizo madrileño.

http://economia.elpais.com/economia/2012/03/02/actualidad/1330712282_179577.html



http://es.wikipedia.org/wiki/Ese_oscuro_objeto_del_deseo

En ésta su última película, Buñuel vuelve a mostrar, con un sentido del humor corrosivo, la frustración que representa un amor no compartido y el peso que tienen en nuestro mundo la educación cristiana y la sociedad burguesa. El mejor ejemplo de esta frustración está en el símbolo que representa la lencería de Conchita, que pasa de ser un objeto erótico a transformarse en cinturón de castidad

indestructible. ¡Ay Lacan que lejos me quedas de mi conocimiento!!

- Lo que haces es una mierda y no sirve para nada.
- Pero por qué dices eso si nunca has venido a ver algo de lo que hago?
- Porque eres muy malo!
- Pero si ya te digo que nunca has venido??
- Por eso!”.

2.- Fragmentos de la entrevista al artista que inspiraron esta instalación:

“Sí hubo una tendencia a poseer el espacio. Había traído muchas cosas, pero llegó un momento en que paré. Muchísimos textos [...] es un poco como arropar la acción. Minimalista para nada, soy muy de llenar, horror vacui, horror al vacío. Tengo que llenar. Mi imaginación es muy narcisista, siempre salgo yo en todas partes. Como una novela desde un punto de vista que soy yo. Soy incapaz de escribir desde el lugar donde piensa otra persona; no tengo ese poder de imaginación, soy un novelista que escribe como piensa él”.

Significantes resonantes: espejo, objetos, narcisista, horror al vacío, espacio.

Descripción:

La instalación *El estadio del espejo* consistió en la muestra de un video montaje con las fotos en secuencia del momento en que Churruca accionó con el espejo en el happening. La televisión que reproducía el video se reflejaba en el espejo que dejó Churruca. Espejo que fue trizado en la acción, él autografió y dejó de regalo.

Esta instalación se ubicó en la entrada del Patio. Las puertas de cristal transparentes del EPMH permitían que los transeúntes vieran el video de la acción con el espejo y a

su vez se pudieran ver ellos mismos reflejados en el espejo donde se reflejaban las fotos de la acción.

Esto resonó con el tema del “objeto *a* mirada”, un concepto en psicoanálisis lacaniano que cuestiona la visión y que como ya se ha expuesto, Lacan (2010) trabaja al hablar de la función del cuadro en el arte. En la función del cuadro al igual que en esta instalación se ponía en juego: ¿quién es el que mira? y ¿qué es lo que se ve? la mirada del artista o la del espectador.

El nombre *El Estadio del Espejo*⁸⁸ fue recogido de la literatura psicoanalítica lacaniana, porque fue lo que resonó a la hora de trabajar lo que habían dejado la acción y las palabras del artista.

⁸⁸ Según los desarrollos de Lacan (2006) en este escrito, *El estadio del espejo* se presentaría entre los seis y los dieciocho primeros meses de vida, durante el cual el niño anticipa el dominio de su unidad corporal mediante una identificación con la imagen del semejante y por la percepción de su propia imagen en un espejo. Cuando el niño se identifica en el espejo demuestra un primer acto de inteligencia y establece una relación libidinal con la imagen de su cuerpo, se comienza desarrollar una subjetividad y una creencia en un orden imaginario. El niño al ver su imagen en el espejo se siente en cantado por ella y se relaciona con ella por medio de gestos y la relación con el medio. El niño se reconoce en el espejo antes de alcanzar sus movimientos corporales. La conformación del *yo* posibilita a su vez la conformación del *objeto*, el *Otro* y determina el cómo se tramitará el narcisismo.

Lacan (2006) trata este concepto en *El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, en el cual desarrolla la teoría de cómo se estructura o conforma el “yo” en el sujeto.

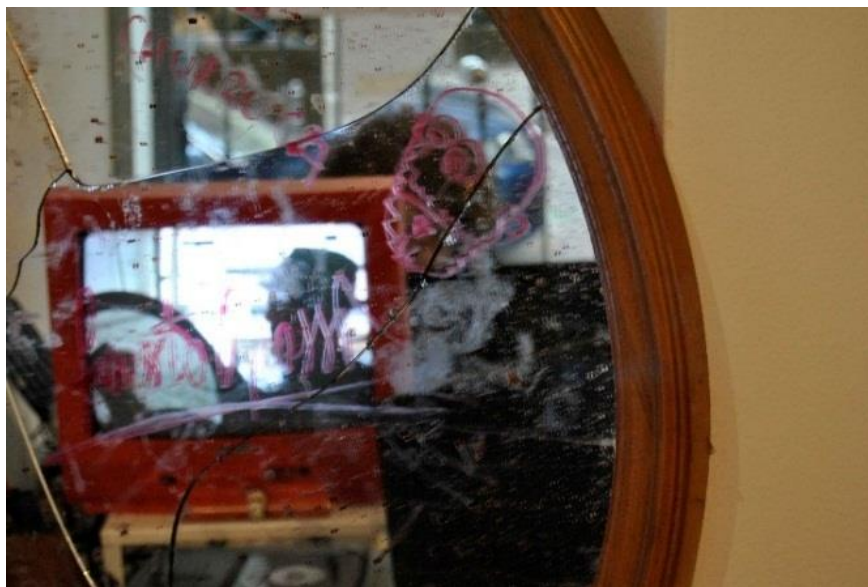
Registro fotográfico:



Instalación *El Estadio del Espejo*, foto de la instalación con el video en reproducción.



Instalación *El Estadio del Espejo*, foto de la instalación con el video en reproducción.



Instalación *El Estadio del Espejo*, foto detalle de los múltiples reflejos que producía la instalación.



Happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA*, foto del comienzo de la acción de Churruca



Happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA*, foto del momento cúlmine de la acción de Churruca.



Happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA*, foto del espejo después de la acción de Churruca



Happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA*, foto del espejo después de la acción de Churruca con su reflejo.

3) VELO



Performances: *Madre vs Padre NO! Our Everyday Bread* [¡Madre vs Padre No! El pan de cada día], *The Butcher plaesure* [El placer del carnicero] y *Lucie loves me too*. [Lucía me ama].⁹²

Fecha: 19 abril 2014, Diverse Universe Festival, EPMH, Madrid.

Objetos restos: fotos y flyers.

Otros objetos: Puerta “falsa”: puerta en pared, alambre, llave antigua.

“Ventana” magnética: Bandeja de metal, imán con forma de acento, letras de cinta imantada, imán con dibujo de rueda de la bicicleta de Duchamp impreso en papel.

Textos:

⁸⁹ Para información sobre *Non Grata* visitar <http://www.nongrata.ee/>

⁹⁰ Para información sobre la artista visitar <http://melodieduchesne.free.fr>

⁹¹ Para información sobre el artista visitar <http://www.frederic-krauke.com>

⁹² Para más información de la Performance *Madre vs Padre NO! Our Everyday Bread* en https://www.facebook.com/pg/diverseuniverse/photos/?tab=album&album_id=720365951320317

1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Frédéric Krauke, 1 marzo 2015.

Mélodie Duchesne, 18 febrero 2015.

2.- Entrevista: Mélodie Duchesne⁹³, 18 febrero 2015.

3.- Texto sobre la experiencia como espectadora de las performances de Denisse Nadeau, 19 abril del 2014 en EMPH.

1.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta de Frédéric Krauke a la pregunta sobre el objeto en la acción realizada en el Patio que inspiraron esta instalación:

“El carnicero busca para la carne, dispuesta de transformar a una criatura viva en un anónimo, el pedazo abstracto de la carne y huesos. Él es el escultor de músculos, tendones y sangre, usando el metal, el plástico y el agua para restringir, des-individualizar y reducir al mínimo, protegido por su escudo, instrumentos, fuerzas y poder de su superioridad [...] Los cambios de equilibrios y el carnicero mismo se convierten en el objeto - deformado en una piel plástica, llena de su propia carne y sudor, apretado, sin aliento - expuesto a la voluntad de los demás”⁹⁴

3.- Fragmentos del texto sobre la experiencia como espectadora de las performances:

“CUANDO LAS PALABRAS SOBRAN PORQUE FALTAN

⁹³ La entrevista a Mélodie Duchesne se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_e421986435124e62b6ca587eb11ecb08.pdf

⁹⁴ La performance *El placer del carnicero* está basado en la idea “El carnicero”, una performance creada por Frédéric Krauke, 2012, en la cooperación con Mathieu Sylvestre durante la IND 7 festival de arte, localizado en los mataderos antiguos de Karlsruhe, Alemania.

Me *père-mito* (me permito hacer mito) en esta oportunidad de escribir así.... y jugar con las letras y No ju **Z** gar con las palabras ya que al jugar con las letras como imagen puedo jugar invirtiendo la posición de la **Z** y la **N**.

CUERPO [...]

EXISTEnSION.

ORALIDAD.

REAL [...]

SEXdUALIDAD.

CON-MOTION (CON MOVIMIENTO).

ASFIXIA.

HORROR.

EL CARNICERO DE LA IMAGEN.

EN LE miORROiR [El horror en el espejo]. Cuando la presencia de lo REAL se hace experiencia en el cuerpo del espectador gracias al espejo de la imagen en el cuerpo experimentando el horror.

AL LIMITE.

El corte ante la asfixia de la imagen.

El VELO de la cámara como sustantivo y el VÉ- LO como verbo imperante de nuestros tiempos actuales (o discurso imperante) de la imagen.

No hubo sentido que c@lmara solo la cámara.

FOTOS = VE-LOS REFLEJOS.

Vé LOS REFLEJOS DE LAS FOTOS.

El sinsentido hecho cuerpo [...]

La letra hecha presencia en el cuerpo singular sostenido por lo colectivo de los lazos [...]

SOMBRAS (¿de lo imaginario del fantasma?)

SOMBRAS QUE Asombran.

SOMBRAS que se ASOM(br)AN [...]

El velo de la cámara ante la imposibilidad de las palabras.

El objeto sin sentido hecho sombra.

El velo del espejo de la ventana-puerta que al azar hace velo y contingentemente hace reflejo.

Para hablar de la experiencia de espectadora de una performance no es posible una novela ni un relato, sino solo fragmentos significantes sentidos en el cuerpo que se en-LA-n-ZAN o no. [...]

Experiencias en el cuerpo con el cuerpo. [...]

Se ha marcado un tiempo y un espacio del cual se es participe.

Un tratamiento del tiempo y el espacio diferente.

La importancia de hacer la experiencia, de que pase por el cuerpo, para el vaciamiento de goce de los agujeros del cuerpo.

Los objetos *a*.

OBJETOS.

(oral)

(anal)

(mirada)

(sado – masoquismo)

(voyeurismo-exibicionismo)

Experiencia de vaciamiento de goce gracias a la experiencia de

ESPE-c-R-t-ADOR sin dExSperar.

Espectador esperador participante ya que algo pasa en el cuerpo, algo puesto al límite. Estos artistas trabajan con el único *a*-fecto, la angustia, que dice la verdad del objeto (su presencia) no son senti-mientos que vengan a tapar el agujero, sino que algo lo rodea (la experiencia sublimatoria *ex*-siste). [...]

¿Cómo escribir sobre algo cuando las palabras sobran y faltan a la vez?

Trabajando los sentidos, sinsentido *a*-parente”. (Nadeau, 2014, inédita).

Significantes resonantes: objetos, cuerpo, sombras, reflejos, ventana, velo.

Descripción:

La instalación *VELO* consistió en una serie de fotos editadas con montaje de letras y tratadas de manera que se exageraran las dimensiones de las imágenes de los cuerpos. Las fotos se ordenaron de forma consecutiva según las secuencias de las performances y fueron colocadas por fuera y dentro de la puerta “falsa” que daba al patio del Patio.

Como pista o señal de invitación a abrir la puerta se colocó la “ventana” magnética (bandeja de metal) con la palabra VÉLO (letras imantadas) y una llave que sobresalía de la puerta “falsa” por la parte de la cerradura. Al coger la llave se podía abrir la puerta y ver lo que estaba “velado” por la “ventana” magnética y la puerta “falsa”. Con la puerta “falsa” cerrada se podía leer ABRAS y con la puerta abierta se leía CUANDO LAS PALABRAS SOBRAN.

La bandeja con sus letras imantadas y el imán acento daba juego a varias lecturas.

Ambas propuestas interactivas posibilitaban el uso de las palabras a los visitantes.

El nombre de esta instalación *VELO* condensa en un significante la experiencia de trabajar con estos artistas y presenciar sus trabajos. Las performances vivenciadas del grupo NonGrata fueron de mucha acción, uso del cuerpo, de los objetos y de los conceptos. Fue como estar viendo un “cuadro barroco en vivo”, en el cual se velaba y desvelaban los objetos sexuales o pulsionales una y otra vez. Ante lo cual solo era posible velar el afecto de angustia y la expectación con el velo: en este caso de las ventanas y las cámaras de fotos. El velo creado por estos artistas y el espectador, fue “un velo que cubría lo explícito de las escenas”, pero que a la vez te “incitaba y decía: VéLO”.

Por otro lado, este significante *velo* resonó con las múltiples referencias que en esta investigación se encontraron con respecto a la función de velo en el arte. Se vela y desvela el objeto *a* en sus juegos de presencia y ausencia de la angustia y de la presentación de los objetos de manera explícita.

Registro fotográfico:

Instalación *VELO*, fotos de la “ventana” magnética en distintos juegos con las letras y acento.



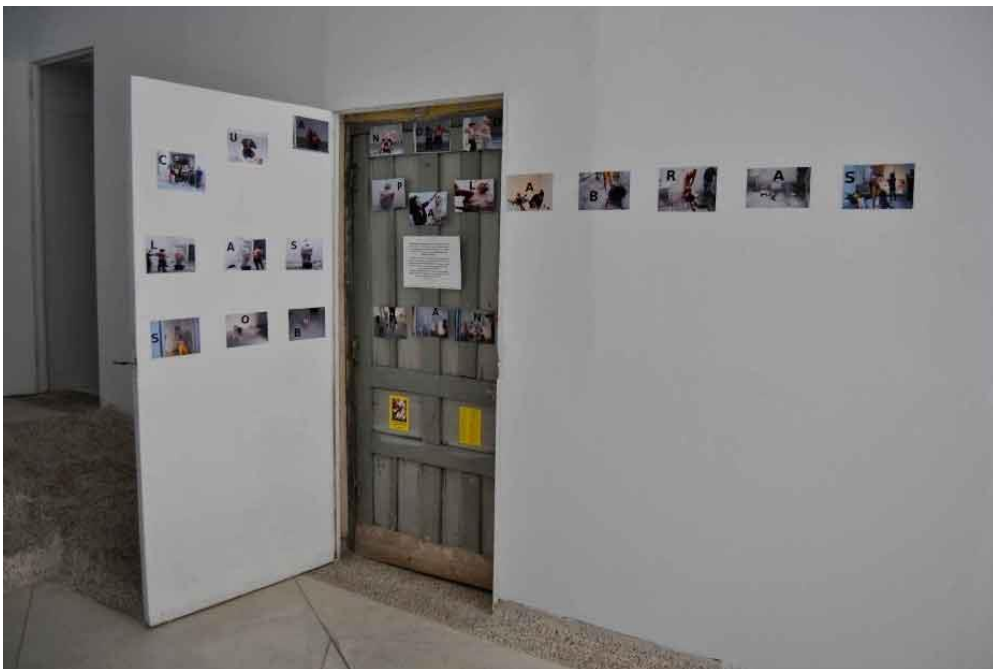
Instalación *VELO*, foto con visitantes a la exposición.



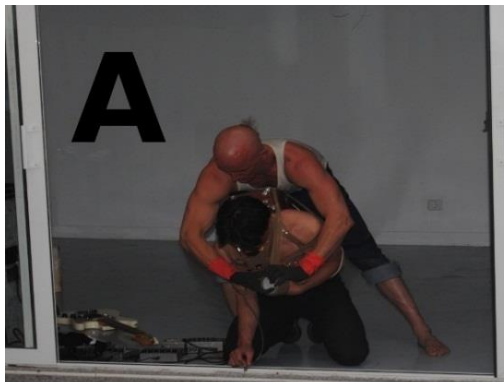
Instalación *VELO*, foto puerta “falsa” cerrada.



Instalación *VELO*, foto detalle de la llave que abre la puerta “falsa”



Instalación *VELO*, puerta “falsa” abierta.



Instalación *VELO*, estas fotos y las que vienen a continuación son de la serie CUANDO LAS PALABRAS SOBRAN colocadas en la puerta “falsa” del círculo NonGrata.

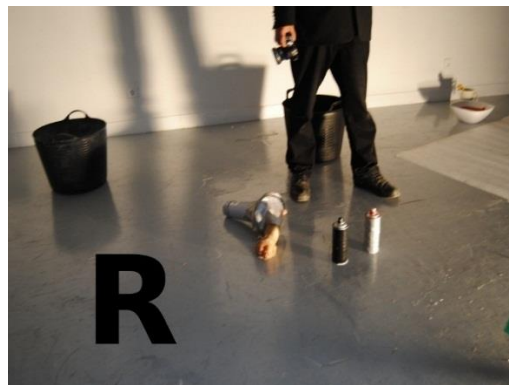
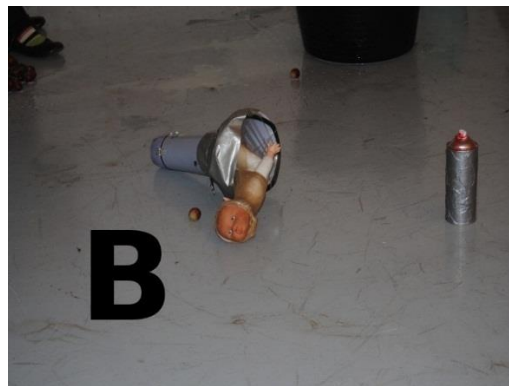














4) *El yo*



Performances:

- 1.- *El porvenir de una obsesión*,⁹⁶ EPMH, Madrid.
- 2.- *El desdoblamiento*,⁹⁷ La Casa Encendida, Madrid.

Fechas:

- 1.- 14 de marzo 2013.
- 2.- 14 de octubre 2014.

Objetos restos: Fotos, objeto “desdoblamiento de Freud” (periódico doblado en 7 partes atado con una goma elástica, dejando ver por una cara el rostro de Sigmund Freud), dibujo de Freud, dibujo de Lenin.

Otros objetos: metacrilato de 1 metro x 20 cm.

Textos:

- 1.-Entrevista a Jaime Vallaure⁹⁸, 16 diciembre 2014.

⁹⁵ Para información sobre el artista visitar <http://lostorreznos.es>

⁹⁶ Para más información de la performance *El porvenir de una obsesión* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/porvenir>

⁹⁷ Para más información de la performance *El desdoblamiento* en

1.-Estos son algunos fragmentos de la entrevista al artista que inspiraron esta instalación:

“En el caso de Stalin y de Eichmann eran personajes reales que existieron, aquí en “El Desdoblamiento” no, era toda una ficción de alguien que se suponía que era otros pero que en realidad era yo mismo siempre. Esta posibilidad de que hay muchos yos. ¿Qué hacemos con todos estos yos? Es uno de los núcleos de este trabajo. ¿Qué hacemos cuando desdoblamos tantos yos?, ¿Donde los colocamos? ¿A dónde van? ¿Casan o son contradictorios? ¿Cómo los reunimos? ¿Dónde los atamos?

Sí, “El porvenir de una obsesión “es una antesala clarísima a “El Desdoblamiento” [...] No creo que haya una unidad en el yo. El yo aglutina, condensa, ayuda, simplifica, pero hay muchos yos potenciales. [...] La idea aquí era: ¿qué pasa con todos estos yos que no son públicos, que se quedan en casa, que no crecen? A medida que vas teniendo más años hay partes de ti que tienen más publicidad social y otras que tienen menos. ¿Las que son más privadas son menos yo que las otras? ¿Qué pasa con estas partes que crecen en lugares que sólo conoces tú, ni siquiera tu gente más íntima? ¿No son partes importantes de tu yo? ¿Por qué están desgarradas de las otras?”.

Significantes resonantes: objetos, yos, social.

Descripción:

⁹⁸ La entrevista a Jaime Vallauré se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_9852856e50f542a98953b0d3659d54f0.pdf

Esta instalación consistió en la muestra de una selección de fotos de la performance *El desdoblamiento* montadas con fragmentos de texto de la entrevista realizada al artista Jaime Vallauré, en las cuales hacía referencia al funcionamiento del objeto (aforismos sobre el objeto) y los “yos”, temática transversal de las performances. Este artista hace reflexionar sobre el uso del objeto entre lo público y lo privado y desmonta lo unívoco de los significados atribuidos a los objetos. El habla de múltiples “yos”, lo que resuena con la cuestión del saber arreglárselas del artista con el “yo soy”, se pasa del “yo soy” al “yo hago” saliendo de la idealización ontológica del ser para pasar al saber hacer allí con el agujero de la “no relación sexual”, el agujero de lo real.

Registro fotográfico:

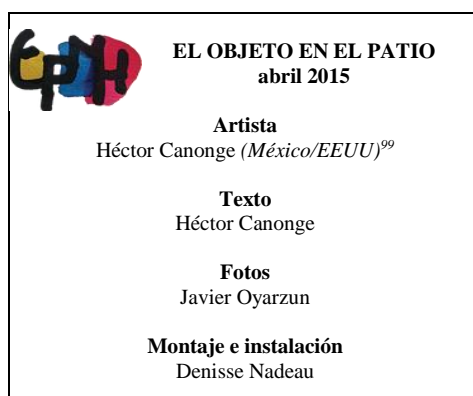


Instalación *El Yo.*, lado frente del metacrilato colgante.



Instalación *El Yo*, foto tratada del objeto “desdoblamiento de Freud”. Este objeto es un periódico con la foto de Freud doblada en siete partes usado de la performance *El desdoblamiento* realizada en La casa encendida en Madrid, fue un obsequio que le dio Vallaure a G. Gaitan después de la acción.

5) *Hay que moj-arte*



Performance: *SOL-o* (proyecto TROTAMUNDOS)¹⁰⁰.

Fecha: 7 octubre 2013, EPMH, Madrid.

Objetos restos: fotos, barreños.

Otros objetos: folio con letras impresas en tinta, patito de plástico hinchado con agua, paños, agua.

Textos:

1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Héctor Canonge, 25 febrero 2015.

1.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta del artista a la pregunta sobre el objeto en la acción realizada en el Patio que inspiraron esta instalación:

“En mi performance realizada en el Patio el 2013 los objetos son parte fundamental de la acción. El charango (pequeño instrumento autóctono de Bolivia), las velas,

⁹⁹ Para información sobre el artista visitar www.hectorcanonge.net

¹⁰⁰ Para más información de la performance *SOL-o* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/sol-o>

los globos, la mistura (papel picado de color) así como otros elementos como el aceite de oliva y el agua no son simplemente materiales y objetos complementarios. Al contrario, estos tienen y denotan referencias simbólicas, alegóricas y sensoriales. [...] Para mí el arte del performance no es sino la exaltación de lo corporal donde objetos, la materia en general, se relacionan con la ejecución del movimiento, las acciones y las referencias que yo trazo, sugiero o evoco. Un globo deja de ser meramente eso, un globo para convertirse en un contenedor mágico donde el aliento de cada participante va quedando y al expandir la naturaleza plástica del mismo explota [...] He recorrido la Europa mediterráneo llevando conmigo estos materiales y en cada punto he dejado una huella, pero, de la misma manera cada espacio ha dejado una huella en mí y en los objetos [...] Mis objetos ya no son míos, pertenecen al espacio que con gentileza y confianza en lo que hago ha abierto sus puertas para que yo, el forastero, el transeúnte, el viajero repose por un momento para compartir mi creación. Sin esos objetos no habría esa instancia, no existiría la memoria, no se reconocería el paso fugaz [...] El Patio ya no es el mismo ni los objetos serán lo que en principio fueron. Mi cuerpo desplegó la energía necesaria para que ellos transporten al público presente a otros mundos inmenables, irreconocibles y que tan solo existen en la experiencia de cada persona. El Patio nos transformó y fue también objeto de pura evocación física y espiritual.”.

Significantes resonantes: cuerpo, sensorial, objetos, huella, vaciarse.

Descripción:

Esta instalación consistió en una serie de fotos de la performance plastificadas.

Algunas con fragmentos de texto del artista.

Las fotos estaban sumergidas en dos barreños con agua. Colocados justo en una posición en la cual el objeto resto de la performance Tratado de Lisboa (dibujo en la pared hecho con los contornos del cuerpo de los espectadores), hay una figura indicando algo. En el lugar donde apunta la figura se colocó un cartel con las palabras “HAY QUE MOJ-ARTE”, a modo de invitación para que los visitantes introdujeran las manos para poder tener la experiencia sensorial de sentir el agua y tener que “mojarse” para coger las fotos y verlas de más cerca.

Moj- arte, es el neologismo que nombra la instalación realizada con las fotos de la acción participativa muda, de Héctor Canonge. Este artista con su uso de los objetos pasados por el espacio y su cuerpo, también tomados como objetos materiales y espirituales. Enseña a través de su ritual metafórico con los objetos, a vaciarse de sentido, así como el vacía los objetos. Les da un nuevo uso con el cual se renueva sensorialmente y hace partícipes a los espectadores de este vaciamiento. Posibilitando a su vez al espectador una la experiencia de sensación de vacío.

Esto resuena con el vacío en la sublimación, o más bien dicho “el arte como organizador del vacío”, vaciarse de antiguas coberturas para crear nuevas.

Registro fotográfico:



Instalación *Moj-arte*, foto con visualización a cierta distancia de la instalación.



Instalación *Moj-arte*, foto de barreños con fotos.



Instalación *Moj-arte*, foto con acercamiento al barreño con fotos.



Instalación *Moj-arte*, fotos plastificadas sumergidas en barreño del comienzo de la performance *SOL-o*.



Instalación *Moj-arte*, fotos plastificadas sumergidas en barreño del comienzo de la utilización de los objetos en la performance *SOL-o*.



Instalación *Moj-arte*, fotos plastificadas sumergidas en barreño del ritual con los objetos en la performance *SOL-o*.



Instalación *Moj-arte*, foto con texto del artista, de las sumergidas en el barreño. Momento del ritual con los objetos en la performance *SOL-o*.



Instalación *Moj-arte*, foto con texto del artista, de las sumergidas en el barreño. Momento de la danza ritual en la performance *SOL-o*.



Instalación *Moj-arte*, fotos de las sumergidas en el barreño. Momentos de la danza ritual de la performance *SOL-*



Foto del momento de la interacción con los espectadores con el objeto globo en la performance *SOL-o*.



Fotos del momento final de la interacción con los espectadores en la performance SOL-o.

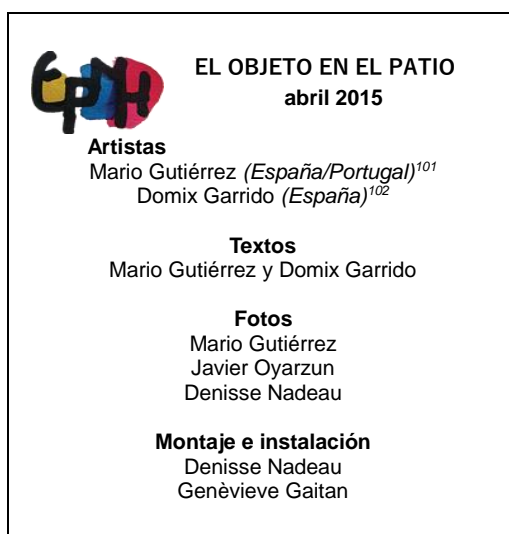


Instalación *Moj-arte*, foto del momento de finalización de la performance *SOL-o*.



Instalación *Moj-arte*, foto con texto del artista, del barreño una vez finalizada la performance *SOL-o*.

6) *Tratado*



Performance: *Tratado de Lisboa 1668*.¹⁰³

Fecha: 23 de noviembre de 2014, EPMH, Madrid.

Objetos restos: Dibujo en la pared del patio de EPMH de las siluetas de las personas del público y fotos.

Otros objetos: cuerdas de silicona con ganchos para colgar y enganche para fotos.

Textos:

1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Domix Garrido, 25 febrero 2015.

¹⁰¹ Para información sobre el artista visitar <http://www.mariogutierrez.com/>

¹⁰² Para información sobre el artista visitar <http://domixgarrido.es>

¹⁰³ Para más información de la performance *Tratado de Lisboa 1668* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/tratado-de-lisboa> y en <https://www.facebook.com/pages/Tratado-de-Lisboa-1668/573321499419330?fref=ts&rf=733676343318966>

2.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Mario Gutiérrez Cruz, 18 febrero 2015.

1.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta a la pregunta sobre el objeto del artista Mario Gutiérrez en la acción realizada en el Patio que inspiraron esta instalación:

“Accionar en el Patio es ese regalo que te haces a uno mismo, que haces a los espectadores, esa necesidad de decir, de transmitir un sentimiento, una idea, un concepto. [...] Exponía en el patio, mostraba trabajos que hablaban del cuerpo, del espacio; con la cámara y no tanto el espectador, como panóptico, observadora, analizadora, cómplice. [...] Mis primeros trabajos con el otro, siempre, trabajos del yo. [...] Así nació la muestra, - do otro lado- un homenaje al otro, al otro país (en el cual vivo), al otro ojo, al otro que está en el opuesto de la península ibérica. [...] Dos lados de la península, una península como una piel, la de España y Portugal, y *sobretudo* la nuestra [...] Por no rendirnos, por no dejarnos confundir, por seguir fieles a lo que creemos, que como el patio apuesta por decir, hacer partícipe al otro, dar pie a hacer. [...] Esa piel, la de vaca, símbolo de la península desde tiempos de moros y cristianos, sirvió de base, ahora sólo en la memoria de los afortunados que pudieron verla, olerla, quizás hasta tocarla. La piel como un todo, dónde cada uno de nosotros pertenecemos, por eso, la acción, que nace, de la unión, difícil, sentida, siempre luchada, de dos tierras fuertes que quieren mantener sus identidades, sus virtudes y sus grandes errores, pero como decía una piel común. Ese icono se transformó en otro y ese a su vez se desdibujó, para dar cabidas a todos. Tras un primer silueteado, ésta desapareció físicamente, para convertirse en mensaje, en

receptor, de otras pieles, que una a una, fueron formando parte de ese gran contenedor [...] Encuentro y desencuentro de todos, bajo ésta misma envoltura, cobertura.”.

2.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta a la pregunta sobre el objeto del artista Domix Garrido en la acción realizada en el Patio que inspiraron esta instalación:

“Una acción que funciona como elemento unificador entre dos artistas. Este proceso sigue su experiencia haciendo posible esta unión con personas íntimas y organizadores. Finalmente, esta sinergia se contagia a los demás y creamos entre todos, una nueva experiencia performativa. [...] La participación del público porque, como en la mayoría de performances, sin su presencia activa y colaborativa, no hubiera sido posible. [...] La posición de cada persona, dibujando su silueta en la zona-marco que se trazó en un principio, posibilitó la creación de nuevas y múltiples fronteras, tantas que terminaron por difuminarse en un solo trazo. [...] La creación de una obra nueva es el resultado de las cuestiones anteriores. Un tema digamos poco artístico, se convierte en eje fundamental y estructura conceptual de la performance. Utilizar nuestros cuerpos como elementos expresivos, mimetizados por el contorno-silueta de la península ibérica, físicamente archiconocida pero políticamente tan desconocida, ha posibilitado transitar por nuevos paisajes.”.

Significantes resonantes: encuentro, objeto, tratado, cuerpo, piel, yo, otro.

Descripción:

La instalación *Tratado* consistió en la puesta colgante de fotos (plastificadas con texto de los artistas) de la performance. Estas fueron colgadas sobre la pared del Patio en la cual quedaron dibujadas las siluetas de los espectadores que participaron en la performance. Las fotos colgantes fueron colocadas de tal manera que con el aire pudieran moverse entre las siluetas que representaban distintas ubicaciones en el mapa de la península siluetado con una piel de vaca.

La piel es una superficie que separa lo interior y lo exterior del cuerpo, cuerpo que se tiene o se siente en su total solo en la medida que conformamos un yo. Esto gracias a que existe Otro a nivel simbólico. Es lo que resuena de esta performance que posibilitó a los espectadores participar contribuyendo con un lugar y delimitando con el contorno de sus cuerpos, un yo que luego se convirtió en otro en el dibujo que quedó del proceso.

En la medida que se subían al banquito (“escabel”) para ser siluetados se metaforizaba un “*Tratado* con el Otro”; un nuevo cuerpo, un nuevo cuerpo tratado a través del Otro común y estableciendo un tratado con el Otro “propio” del lenguaje.

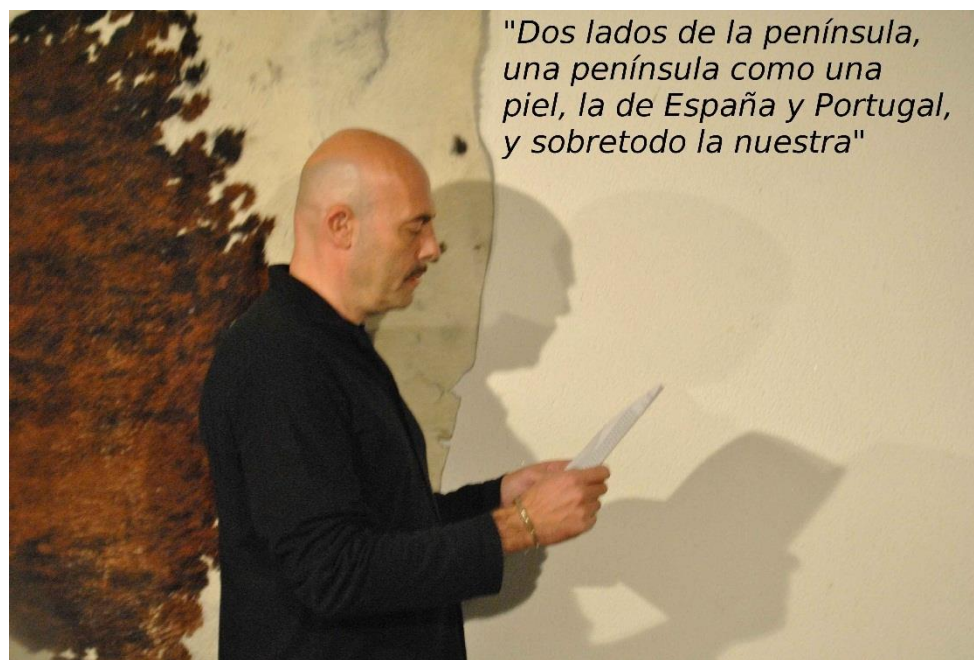
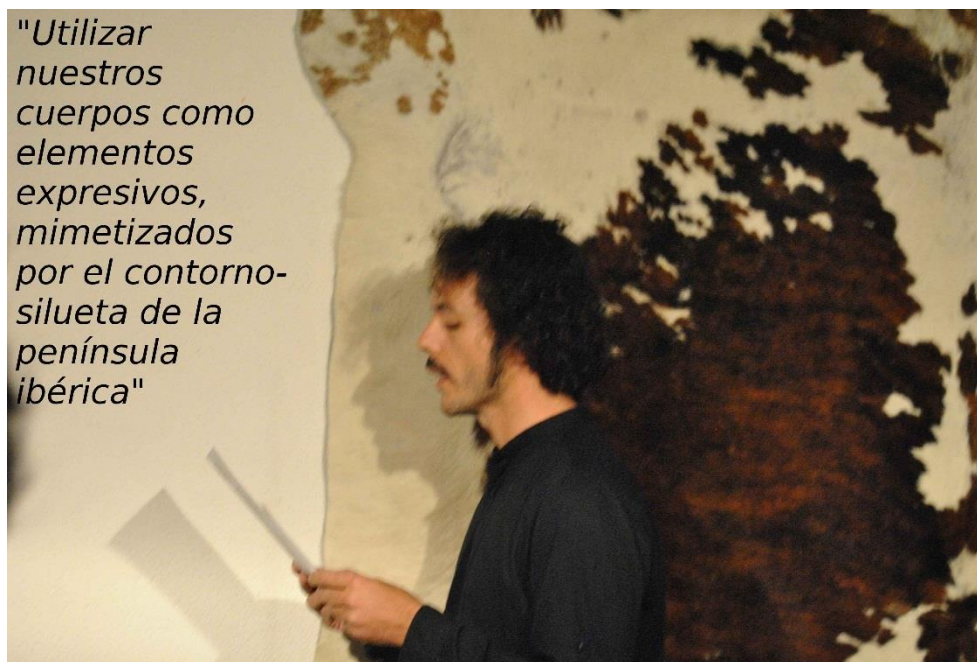
Esto resuena con la nueva lectura de la sublimación freudiana, el escabel lacaniano; aquel banquito o pequeño taburete al cual el artista se sube para “hacerse bello” y “elevar el objeto a la dignidad de la cosa”, o más bien dicho “hacerse una apariencia de cuerpo bello o hacerse ver guapo” y “elevarse (el cuerpo) como objeto a la dignidad de la Cosa”. “A la dignidad de la Cosa” apunta a darle otro estatus al objeto, hacer otro uso de él para que pueda ser puesto en el lugar del vacío o del agujero de sentidos (lo real) y así ser rodeado por los otros objetos comunes (piel común) y otros

sentidos puestos por los otros. Otros sentidos que vendrán del lazo que establezca cada cual con lo acontecido. Es decir, con el encuentro y con lo que resuene en cada quien.

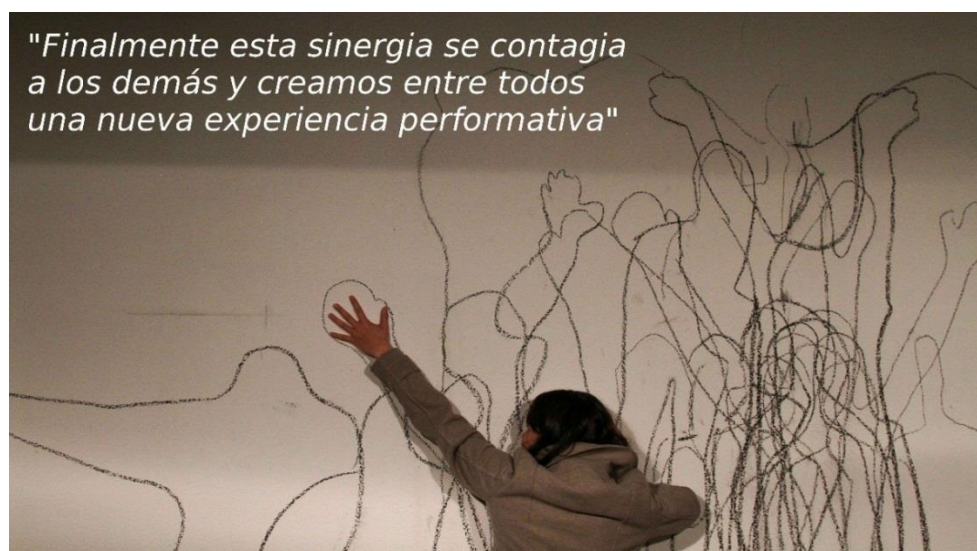
Registro fotográfico:



Instalación *Tratado*, foto con texto del artista Mario Gutiérrez, momento de preparación de la piel para la performance *Tratado de Lisboa*.



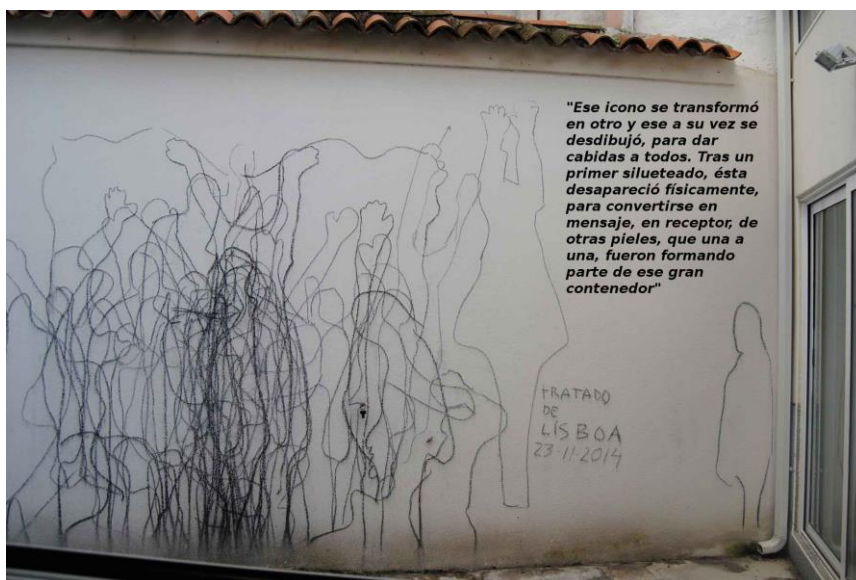
Instalación *Tratado*, fotos con texto de los artistas, cada foto tiene el texto del otro. Pertenecen al inicio de la performance cuando Mario lee el tratado en portugués y Domix en español a la vez.



Instalación *Tratado*, fotos con texto de los artistas, estas corresponden a la parte en la cual participan los espectadores señalando con su cuerpo su posición geográfica en el continente, y los performer dibujan sus siluetas.



Instalación *Tratado*, foto con texto de Gutiérrez, de la parte final de la performance en la cual los artistas se colocan de frente por primera vez después del proceso.



Instalación *Tratado*, foto con texto de Domix, del dibujo que quedó de la performance.

7) *Suspended*



Performance: *Suspended*.¹⁰⁵

Fecha: 8 noviembre 2011, BE Festival, Birmingham.

Objetos restos: video.

Otros objetos: proyector, reproductor DVD, mesa y sillas.

Textos:

1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Natasha Davis, 18 de febrero de 2015 y 15 de abril 2015.¹⁰⁶

Significantes resonantes: Cuerpo, lazo, voz, objetos, huellas, memoria.

Descripción:

¹⁰⁴ Para información sobre la artista visitar <http://www.natashaproductions.com>

¹⁰⁵ El video de la performance *Suspended* se encuentra disponible en <http://www.natashaproductions.com/>

¹⁰⁶ La respuesta que Davis dio a la pregunta por el objeto en la performance, fue estar presente en la inauguración de la Exposición *El Objeto en el Patio*, y como se mencionó anteriormente, la artista compartió la importancia que tiene su cuerpo en la construcción de sus trabajos y fundamentalmente en *Suspended*.

La instalación *Suspended* consistió en la proyección de la grabación de video completa de la performance realizada en Birmingham en 2011.

Esta proyección fue colocada en el espacio del cobertizo a modo que los visitantes pudiesen sentarse y apreciar la obra. Esta fue puesta como homenaje a la artista, quien inspiró el proyecto del EPMH. En el video se pueden apreciar los múltiples usos que la artista hace objetos para hablar del cuerpo, la memoria, la identidad y la migración. Muestra el tratamiento que hace a los distintos objetos que pasaron marcando su historia. Usa su cuerpo; fuerza y entona la voz, la boca come y habla, corta su pelo etc. Todo esto en una atmosfera que hace que espectador transite por la angustia y el apaciguamiento en cada sonido cuidadosamente producido.

Registro fotográfico:



Instalación *Suspended*, foto del espacio donde se instaló la proyección del vídeo de la performance.



Foto rescatada del video de *Suspended*, comienzo de la performance



Foto rescatada del video de *Suspended*, parte inicial de la performance.



Foto rescatada del video de *Suspended*, parte final de la performance.

8) *Ya, lo tengo*



Performances:

1.- *ABRE-ALAS PARA MI BANDERA*.¹¹⁰

2.- *CICLO DESDE 6*.¹¹¹

Fechas:

1.- 11 marzo 2015, EPMH, Madrid.

2.- 14 diciembre 2013, EPMH, Madrid.

Objetos restos: fotos en escalera, escalera.

Textos:

¹⁰⁷ Para información sobre la artista visitar <http://www.sofiabauchwitz.com/>

¹⁰⁸ Para información sobre la artista visitar <http://cargocollective.com/monicarizzolli>

¹⁰⁹ Para información sobre el artista visitar <http://espacioislandia.com/quienes-somos>

¹¹⁰ Para más información de la performance *ABRE-ALAS PARA MI BANDERA* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/abre-alas-para-mi-bandera>

¹¹¹ Para más información de la performance *CICLO DESDE 6* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/ciclo-desde-6>

1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Miguel Guzmán, 12 febrero 2015.

1.-Estos son algunos fragmentos de la respuesta a la pregunta sobre el objeto del artista Miguel Guzmán en la acción realizada en el Patio que inspiraron esta instalación:

“Si había un objeto en aquella situación era sin duda el agujero negro -imposible de construir e imaginar, de mirar o dejar de mirar-, quizás un recorte visual, quizás una mancha volumétrica dentro de la claridad y la luz de la caja blanca tras el patio y gracias a él. Si pienso en objeto recuerdo aquel pequeño y enorme nudo de sensaciones físicas y emociones aglutinadas en una experiencia transformadora de mí en el objeto”.

Significantes resonantes: objeto.

Descripción:

La instalación *Ya lo tengo*, consistió en la puesta de fotos siguiendo una dirección ascendente como si fuese una escalera, sobre la pared del fondo del espacio. Frente a estas se colocó la escalera que aparece en las fotos para que los visitantes pudieran interactuar con el objeto escalera usado por los artistas.

Todas las fotos fueron sacadas en los procesos de instalación de las exposiciones y las instalaciones de objetos para las performances de los artistas mencionados, todas montadas con las palabras “ya” y “Lo tengo”, a modo de captura del objeto en el hacer.

Registro fotográfico:

Instalación *Ya lo tengo*, foto de Geneviève Gaitan una vez acabada la colocación de fotos de la instalación.



Instalación *Ya lo tengo*, foto de un visitante interactuando con la escalera.



Instalación *Ya lo tengo*, foto de visitantes apreciando la instalación desde la escalera y foto detalle de las ultimas fotos de la escalera de fotos.

9) *La malla con música.*



Performances:

1.- *ENTRAR PARA PODER SALIR*¹¹⁴

2.- *Y ME VISTO DE PLUMAS.*¹¹⁵

Fechas:

1.- 15 noviembre 2012, EPMH, Madrid.

2.- 7 marzo 2015, EPMH, Madrid.

Objetos restos: video, fotos, flyers, folleto Acción! MAD 2012, plumas con agujas, trozo de la “noise-alfombra”.

¹¹² Para información sobre la artista <http://accionmad.org/blog/evento/jueves-15-de-noviembre-el-patio-de-martin-de-los-hero/>

¹¹³ Para información sobre el artista visitar <http://paconogales.blogspot.com.es/>

¹¹⁴ Para más información de la performance en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/opening>

¹¹⁵ Para más información de la performance en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/y-me-visto-de-plumas> y en <http://ymevistodeplumas.tumblr.com>

Otros objetos: cristales, clips, mesa, silla, ordenador, auriculares.

Textos:

- 1.- Texto performance *ENTRAR PARA PODER SALIR* Ana Isabel Garrido, Acción! MAD¹¹⁶, 15 noviembre 2012.
- 2.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Paco Nogales, 18 marzo 2015.
- 3.- Entrevista: Paco Nogales, 19 marzo 2015.
- 4.- Textos del proceso del proyecto *Y ME VISTO DE PLUMAS*.¹¹⁷
- 5.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Pol Parrhesia, 21 marzo 2015.
- 6- Entrevista: Pol Parrhesia¹¹⁸, 21 marzo 2015.

1.- Este es el texto de la performance *ENTRAR PARA PODER SALIR* de la artista Ana Isabel Garrido que inspiró esta instalación:

“ENTRAR PARA PODER SALIR	Forzar.
a flor de piel	Quebrar.
Serpiente, polilla	Traspasar.
Crisálida, huevo, embrión	Cortezas y cáscaras

¹¹⁶ Texto performance *ENTRAR PARA PODER SALIR* Ana Isabel Garrido se encuentra disponible en <http://accionmad.org/blog/evento/jueves-15-de-noviembre-el-patio-de-martin-de-los-hero/>

¹¹⁷ Para más información del proyecto en <http://ymevistodeplumas.tumblr.com>

¹¹⁸ La entrevista a Pol Parrhesia se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_c077c89a71284f3da96422fdac55f0b9.pdf

Cápsula, envoltura	A I R E
Red cutánea, malla	¡Absórbelo!
Pellejo, epidermis, dermis	Inhala, inspira, aspira y
	exhala.
Asfixia, apnea, ahogo	¡Respira!
Uñas y dientes	Esto son mudas y
	transformaciones.”.

2.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta a la pregunta sobre el objeto en la acción realizada en el Patio del artista Paco Nogales que inspiraron esta instalación:

“Como objeto tangible, tocable, no puedo decir gran cosa, si os puedo decir en cuanto objeto como objetivo. No pienso nunca por qué necesito hacer las cosas, seguramente las hago por alguna necesidad, porque hay que hacerlas, tengo que tener alguna excusa para que sea necesario, no tan urgente, pero si necesario y en este caso está muy relacionado con mi piel”.

3.- Estos son algunos fragmentos de la entrevista al artista Paco Nogales que inspiraron esta instalación:

“empecé hace dos o tres acciones a perforar mi piel ya sí con un objeto artístico, y creo que ahí tengo una necesidad de salir, incluso el sangrado que hice aquí fue algo absolutamente inesperado, porque no esperaba sangrar [...] tiene como un algo de liberación, como un algo de ocupar un espacio más allá de mí, quiero decir, no espaciarme sino *experiverme* y de hecho metafóricamente hubo una extensión muy importante, que fue que cuando mi sangre tocaba los distintos polos de la

cinta conductiva, la música continuaba, y eso era como si yo siguiera tocando. Y creo que ha estado ahí, este el agujero, yo trabajo con el agujero [...] mantengo la teoría que más que un cuerpo somos un agujero, y para ser un agujero necesitamos que algo lo conforme, y no es tan importante lo que da forma sino el agujero en sí, ese agujero que se comunica con el ambiente y se comunica con todos los otros agujeros. [...] La acción no es una acción que tenga una intención narrativa [...] esta fue la primera acción que hago después de un cambio muy importante un cambio que ha implicado muchas rupturas y creo que entre ellas una de las rupturas que ha implicado la ruptura con la narración y el lenguaje narrativo. Punto que me ha sido criticado en ocasiones por estar muy cercano al teatro [...] Con esto quiero decir, que se tiene mucha, hay mucha polisemia, no puede establecerse una teoría [...] Superación es llegar a conseguir algo, llegar a construir mis plumas, y la rebeldía es que estoy haciendo lo que no se debe hacer en ningún momento, nadie considera bueno que tú te perfores la piel, que un hombre se ponga plumas, es más era una tortura aplicada, lo que yo hago es subvertir, embrear y llenar de plumas a una persona, algo que se hacía en la Inglaterra del 1800, 1700 en los EEUU de los principios de la independencia, y lo estoy subvirtiendo por un algo hermoso que te autentica como persona que consigue lo que quiere [...] Todos los discurso pueden ser leídos por distintas personas de distintas formas [...] La metáfora yo prefiero llamarla símbolo. Siempre me ha gustado mucho escribir, siempre como que soy un coleccionista de símbolos. Lo que me gusta es hacer diferentes sintaxis con los símbolos, porque creo que tienen ese valor y que podemos ordenarlos. Has con una palabra fría como sintaxis y como orden para dar

un nuevo resultado de manera que, con eso, con símbolos que son finitos igual que con el lenguaje podemos dar imágenes que son inacabables. Entonces para mi metáfora no tiene mucho sentido, sino que símbolo”.

4.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta a la pregunta sobre el objeto en la acción realizada en el Patio de la artista Pol Parrhesia que inspiraron esta instalación:

“nosotros pertenecemos a los objetos. Por otro somos objetos en sí. Somos como las piedras, marcadas por el paso del tiempo y la experiencia. Hemos aparecido y desapareceremos convirtiéndonos en tierra, esperemos fértil para dar vida de nuevo. Somos el objeto del objeto y esto es apasionante. Y de nuevo tomando como ejemplo el futuro libro, este será una huella de la acción en forma de objeto. Un objeto que contendrá a todos los demás”.

5.- Estos son algunos fragmentos de la entrevista a la artista Pol Parrhesia que inspiraron esta instalación:

“La mayoría de las veces que documente acciones artísticas, me reclamaron el hecho de crear una mirada propia demasiado pronunciada que transformaba la idea del artista sobre su obra. Lo admito e igualmente lo he experimentado en mis propios trabajos registrados por otros. En *Y me visto de plumas*, Paco Nogales nos propuso justamente lo contrario. Captar la acción convirtiéndola en nuestra propia obra.

Creo que nuestra mirada nunca es objetiva. Aunque no lo buscamos siempre aportamos de nosotros mismos, ya que no tenemos otra mirada que la propia. Eso

sí, podemos intentar imponernos una visión más documental, neta pero aún lejos de crear una ficción, nuestra mirada será personal. [...] Las fotos realmente son espejos. Son el reflejo de una mirada concreta, que presenta una realidad concreta. Una realidad que existe únicamente entre el yo y el ambiente, captada a través de una cámara.

Significantes resonantes: objeto, agujero, mirada, piel, plumas, transformaciones, símbolos.

Descripción:

La instalación *La malla con música* consistió en la reproducción simultánea de un video montado con las fotos y texto de la performance de Ana Isabel Garrido y de la música producida con la “noise-alfombra” al final de la performance de Paco Nogales. En la pared de fondo se colocó una foto con texto del artista, del momento culmine de la danza sobre la “noise-alfombra”. En el lado derecho, la foto de la artista en el folleto de Acción! MAD. Y en el lado derecho un cuadro que se realizó con el trozo de la “noise-alfombra” y las plumas sobrantes de la performance *Y ME VISTO DE PLUMAS*.

En ambas performances resonó la cuestión de la piel y la transformación, el cuerpo- usado como agujero que viene a ser contorneado, en la acción de Garrido con un panty y en la acción de Nogales con las agujas con plumas. Cuerpo de se transforma, que se muda de piel haciendo al cuerpo un agujero para ser mirado y construido a través de la captación de la mirada. Ambas performances resultaron bastantes angustiosas para los espectadores, quienes pasivamente observaban la transformación,

el tratamiento del cuerpo. El cuerpo de cada artista fue tomado como objeto y usado como superficie. El silencio de las palabras descolocaba al espectador, haciendo que tomara el tiempo como objeto simbólico para poder apaciguar la expectación.

Parecían ambas acciones como un intento de ocultamiento o ausencia y muestra y presencia a la vez, que no dejó de escribir algo en el cuerpo de los otros que vivieron la experiencia desde la mirada.

Registro fotográfico:



Instalación *Malla con música*, foto con texto del artista Paco Nogales en el momento cúlmine de la performance, danza en la “noise – alfombra”.



Instalación *Malla con música*, foto de la mesa con los objetos restos con los cuales se construyó la instalación.



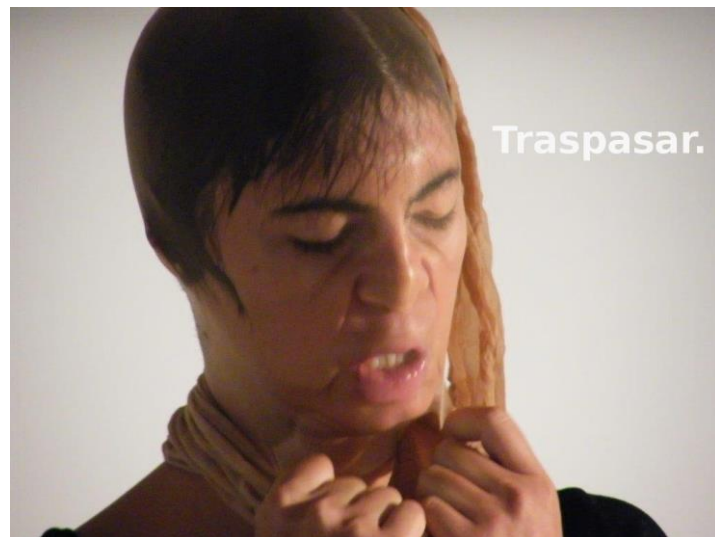
Instalación *Malla con música*, foto del cuadro construido con los objetos resto de la performance: las plumas y trozo de la “noise- alfombra”.

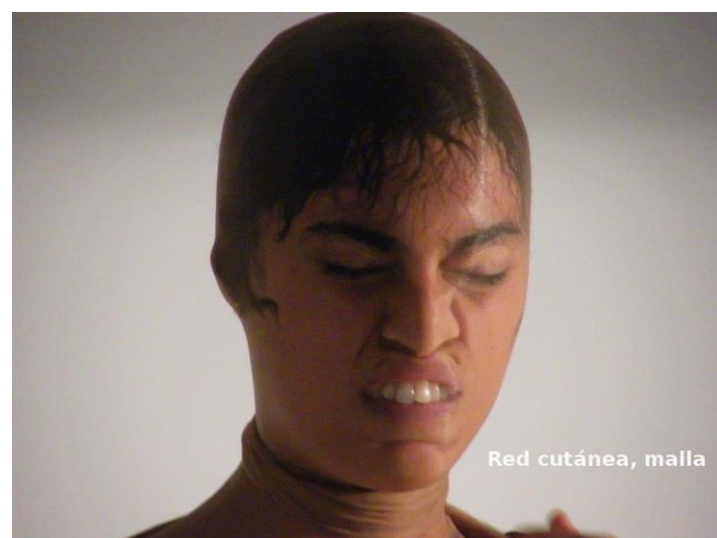
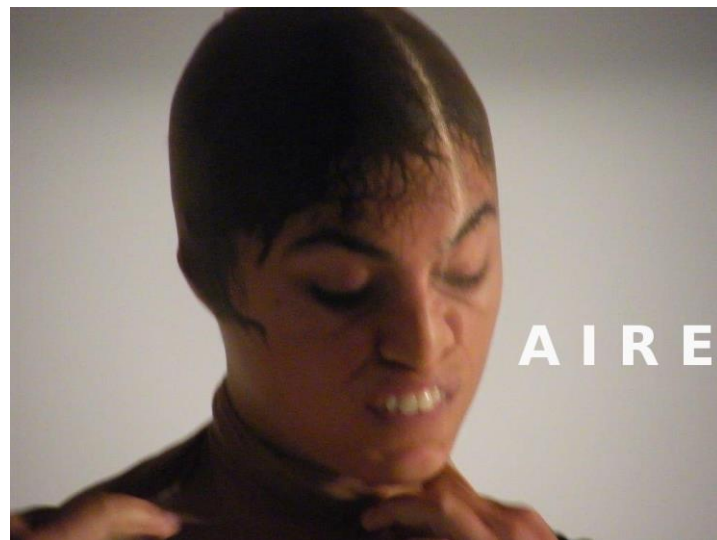


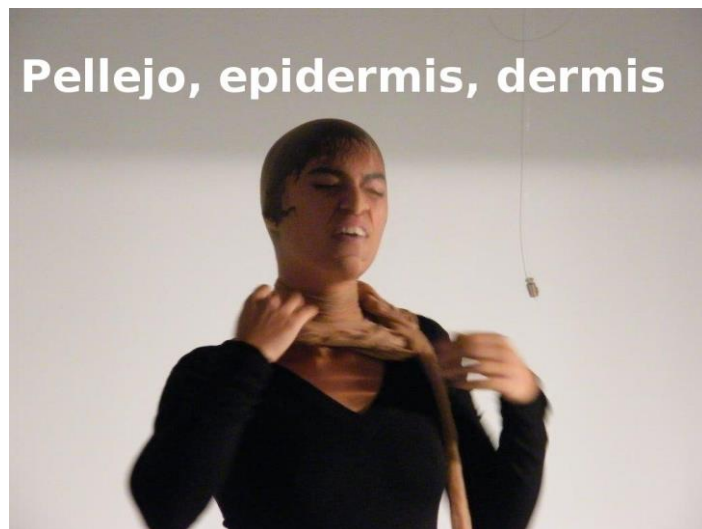
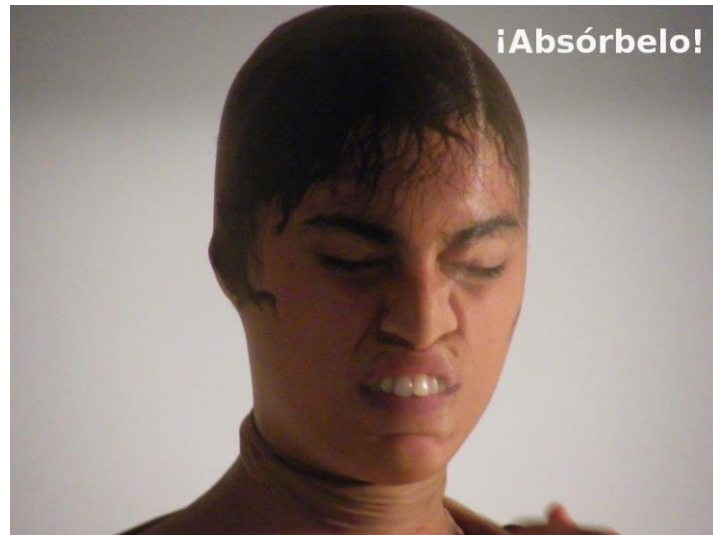
Instalación *Malla con música*, esta foto y las que van a continuación pertenecen a la serie con texto de la artista del video montado de la performance *ENTRAR PARA PODER SALIR*.









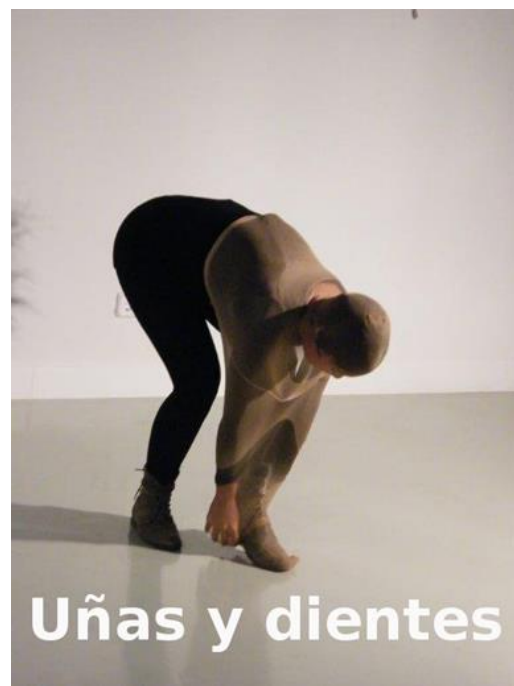


Inhala, inspira, aspira y exhala.

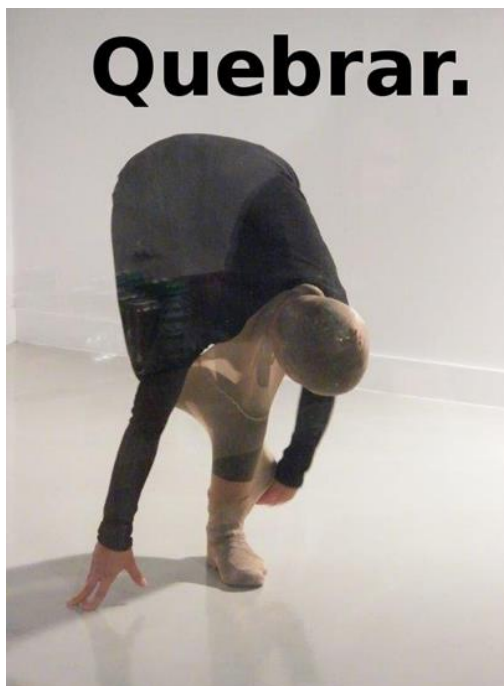


Asfixia, apnea, ahogo







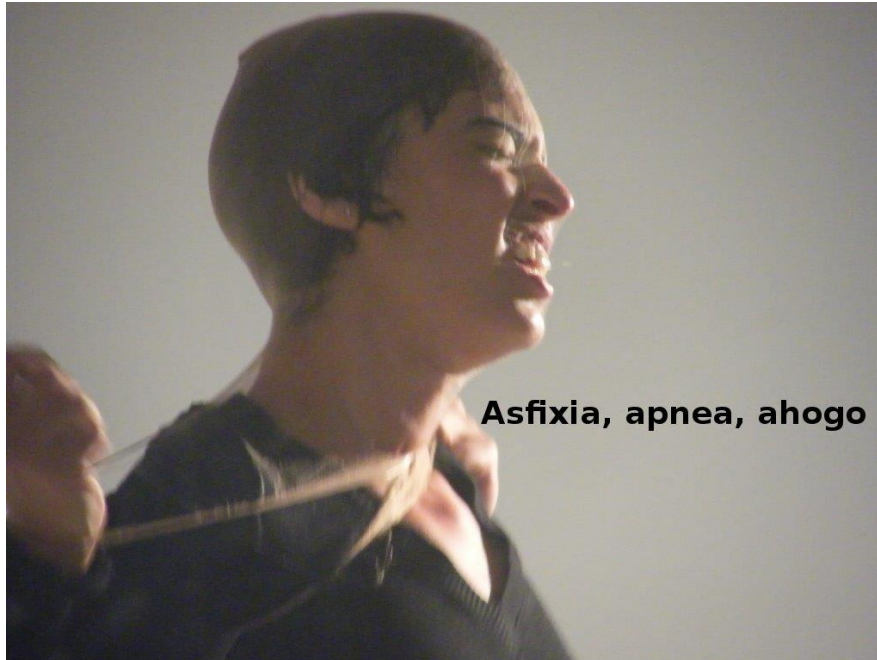












Asfixia, apnea, ahogo



Uñas y dientes

Esto son mudas y transformaciones.





10) *El ladrillo*



Happening: *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA.*¹²⁰

Fecha: 24 octubre 2014, EPMH, Madrid.

Objetos restos: ladrillo, papel de aluminio, foto.

Otros objetos: banqueta pequeña.

Textos:

1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Fausto Grossi.

2.- Entrevista Ramón Churruca, Carlos Llavata y Fausto Grossi¹²¹, 24 abril 2015.

1.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta del artista a la pregunta sobre el objeto en la acción realizada en el Patio que inspiraron esta instalación:

“El objeto es algo físico y por ese motivo se puede entender como un fetiche. Es que lo es. A la vez es el testimonio, el concentrado de lo que fue la acción. Pero

¹¹⁹ Para información sobre el artista visitar <http://www.intramurs.org/2015/es/obres/fausto-grossi/>

¹²⁰ Para más información del happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/solo-mafia>

¹²¹ La entrevista realizada a Ramón Churruca, Carlos Llavata y Fausto Grossi se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_de255664546641dd8ff4a3d09691cfcd.pdf

nos dice poco o nada sobre ella. El objeto es algo autónomo, pero que sin la acción no existiría. Diría que sin el evento no existiría. De hecho, ese objeto es el resultado de la interacción entre mi acción y la de Carlos Llavata. El papel Albal que utilicé en mi acción, envuelve el ladrillo que Carlos Llavata utilizó en la suya.”.

Significantes resonantes: objeto fetiche.

Descripción:

La instalación *El ladrillo* consistió en la colocación de un ladrillo envuelto con el papel de aluminio y con una foto del artista con el ladrillo y el texto “Ya, lo tengo” a modo de altar. Este objeto fue dejado como regalo y utilizado por el artista en la acción que se realizó en el happening. Fue colocado, así como el artista lo definió: “Como un objeto autónomo”, como un objeto autónomo que deja testimonio de la acción.

Registro fotográfico:

Instalación *El ladrillo*, foto del objeto.

11) Alas



Performance: *Y ME VISTO DE PLUMAS*.¹²³

Fecha: 7 marzo 2015, EPMH, Madrid.

Objetos restos: afiche plastificado del evento, puerta-ventana del cobertizo del Patio.

Textos:

2.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Paco Nogales, 18 marzo 2015.

3.- Entrevista: Paco Nogales, 19 marzo 2015.

4.- Textos del proceso del proyecto *Y ME VISTO DE PLUMAS*.¹²⁴

5.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Pol Parrhesia, 21 marzo 2015.

6- Entrevista: Pol Parrhesia¹²⁵, 21 marzo 2015.

Significantes resonantes: objeto, piel, transformación, alas.

Descripción:

¹²² Para información sobre el artista visitar <http://paconogales.blogspot.com.es/>

¹²³ Para más información de la performance en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/y-me-visto-de-plumas>

¹²⁴ Para más información del proyecto en <http://yevistodeplumas.tumblr.com>

¹²⁵ La entrevista a Pol Parrhesia se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_c077c89a71284f3da96422fdae55f0b9.pdf

La instalación *Alas* consistió en la puesta de las alas recortadas del afiche que anunció el evento en la puerta-ventana del patio del EPMH. Los visitantes podían interactuar con la instalación fotografiándose con las alas.

Esta idea surgió de la resonancia acerca de la apuesta y muestra de transformación del cuerpo que realizó el artista en la performance.

Las alas fueron usadas como símbolo de esta transformación que el artista compartió con los espectadores en aquella oportunidad.

Registro fotográfico:



Afiche que anunció el evento de la acción *Y me visto de plumas*.



Instalación *Alas*, foto de la instalación con los reflejos en la puerta-ventana.



Instalación *Alas*, esta foto y las que viene a continuación son de visitantes a la exposición que posaron “transformándose con las alas”.





12) P&M /Mélodie



Performance: *Madre vs Padre NO! Our Everyday Bread* [¡Madre vs Padre No! El pan de cada día] e *ISIS CRISIS* ¹²⁸

Fecha: 19 abril 2014.

Objetos restos: fotos.

Otros objetos: ladrillos molidos, barreño, cuadro de metacrilato pintado por el artista Javier Oyarzun, de 1 metro x 20 cm.

Textos:

- 1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Mélodie Duchesne, 18 febrero 2015.
- 2.- Entrevista: Mélodie Duchesne¹²⁹, 18 febrero 2015.

¹²⁶ Para información sobre la artista visitar <http://melodieduchesne.free.fr>

¹²⁷ Para información sobre *Non Grata* visitar <http://www.nongrata.ee/>

¹²⁸ Para más información de la Performance *Madre vs Padre NO! Our Everyday Bread* en https://www.facebook.com/pg/diverseuniverse/photos/?tab=album&album_id=720365951320317

¹²⁹ La entrevista a Mélodie Duchesne se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_e421986435124e62b6ca587eb11ecb08.pdf

1.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta a la pregunta de la artista Mélodie Duchesne sobre el objeto en la acción realizada en el Patio que inspiraron esta instalación:

“a la cuestión del objeto en una acción, supongo que, para construir una performance, una primera reflexión determinante está sobre el contexto. Así, como que a partir del cual, se podría abrir diferentes niveles de desarrollo, y escalas de pensamientos según si hablamos del contexto físico-perceptivo - como se llama en el lenguaje de la danza " kinesthésie " - ; del contexto geográfico - diferentes aspectos y conceptos de un país a otro, ideológico o cultural - ; del contexto social - o repercusiones de acciones confrontadas al espacio público - ; contexto político - si tiene por objeto la expresión de reivindicaciones particulares, acción de grupo... - ; contexto histórico - que podría influir sobre algunos códigos inscritos en la memoria colectiva”.

2.- Estos son algunos fragmentos de la entrevista a la artista Mélodie Duchesne que inspiraron esta instalación:

“En la performance se puede decir que el deseo de una acción viene de una combinación entre el espacio, el tiempo, y el cuerpo con el fin de crear un ámbito más o menos narrativo, onírico o imaginario, una esfera perceptiva o más abstracta, también podría ser conceptual y desconectada del cuerpo, donde a veces la presencia física del performer está desapareciendo detrás de dispositivos tecnológicos [...] Aunque su concepto o sinopsis de la propuesta performativa esté muy escrito de antemano, la "satisfacción" en desarrollar su proceso, definir su

aplazamiento/colocación justo/a, encontrar su ritmo propio, igual transmitir un mensaje, es algo vulnerable porque siempre cambiando, una experiencia única y singular del instante, conjunta al lugar donde se hace y la presencia del intérprete, que debe ser cada vez más flexible a la respuesta de un público, o de la gente frente a la que se expone. [...] supongo que, para describir una acción, se necesita un recorrido de 3 fases [...] La primera es el pretexto o el concepto, incluye la elección o adaptación de su espacio, su material de base [...] La segunda es la acción, el espacio concreto por el performer, el acto que se expone y que busca un diálogo directo al público. [...] La tercera, posiblemente el más difícil que hay que describir, porque es la fase que comprende las interpretaciones más diversas. Depende cada vez de lo que observa, que según sus referencias puede hacerlo lecturas diversas”.

Significantes resonantes: objetos, lecturas, reivindicaciones, particulares, padre, madre.

Descripción:

La instalación *P&M /Mélodie* consistió en la puesta en la pared de folios impresos con letras y sílabas de las palabras de una frase de la respuesta a la pregunta por el objeto de la artista Mélodie Duchesne: “*objeto la expresión de reivindicaciones particulares*”. Las letras y sílabas colocadas asimétricamente se acompañaron de un metacrilato colgante, que por un lado estaba pintado por el artista Javier Oyarzun y por el otro tenía pegadas fotos de la performance *Madre vs Padre NO! Our Everyday Bread* [¡Madre vs Padre No! El pan de cada día].

Si se lee por folio se pueden encontrar resonancias con otras palabras en distintos idiomas a modo de juego, como por ejemplo la palabra *vin* en francés [vino], *di* de decir, *nes* homofónico con *nez* en francés [nariz], la letra *a* que cae literalmente “como el objeto *a* que se le llama el objeto caído” etc. Al contar las letras y sílabas se da pie a lo que la artista plantea de “lecturas diversas” y hace acuso a la idea que plantea con respecto al mensaje y el intérprete. En palabras de la artista: “transmitir un mensaje, es algo vulnerable porque siempre cambiando, una experiencia única y singular del instante, conjunta al lugar donde se hace y la presencia del intérprete, que debe ser cada vez más flexible a la respuesta de un público, o de la gente frente a la que se expone”.

En la última foto de la serie se puede apreciar la letra **M** que hace & con la letra **P** de la foto colocada encima del barreño que está en el suelo debajo del metacrilato.

La letra **M** fue pintada por la artista Devil GIRL de la forma que puede observarse en las fotos; con unos tallarines muy largo cogidos por la boca, los untó en el líquido rojo del barreño y a modo de pincel los deslizó sobre el lienzo que estaba en el suelo.

El barreño se rellenó con los ladrillos restos de la acción de Carlos Llavata en el happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA*.

Con *P&M* se intentó cifrar en estas letras la presentación de los objetos y sus diversos usos realizados por los artistas en la performance: *Madre vs Padre NO! Our Everyday Bread* [¡Madre vs Padre No! El pan de cada día].

Y con la frase de la artista Mélodie Duchesne “*objeto la expresión de reivindicaciones particulares*” se condensan las resonancias que evocaron las imágenes y sonidos de las acciones con los objetos.

Estos artistas, con el uso conceptual y la descontextualización de los significados del uso cotidiano de los objetos, tratan de tal manera el agujero estructural del lenguaje, que permiten impactar a través de sus “surrealistas” escenas provocando un sin sentido que a la vez está contenido por cierta armonía “barroca” visual; las imágenes resuenan con aquello básico de los objetos corporales y cotidianos, con aquello de lo invisible en lo cotidiano, aquello que se pretende velar ellos lo presentan como cotidiano como *Our Everyday Bread* “el pan de cada día”.

Registro fotográfico:

Instalación *P&M /Mélodie*, foto de las letras y silabas colocadas en la pared.



Instalación *P&M /Mélodie*, foto del metacrilato colgante de la serie *P&M*.



Instalación *P&M /Mélodie*, foto de la *M* de la serie *P&M*.



Instalación *P&M /Mélodie*, fotos de la serie *P & M* colocada en el metacrilato.



Instalación *P&M /Mélodie*, fotos de la serie *P & M*.



Instalación P&M /*Mélo die*, foto del barreño con ladrillos de *P*.



Instalación *P&M* /*Mélo die*, fotos de *P* de la serie *P&M*.



... ISIS CRISIS performance por Mélodie DUCHESNE • EL PATIO • 19/04/2014

Montaje de fotos de la performance *ISIS CRISIS*, gentileza de la artista Melodie Duchesne.

13) Mural del Objeto



Exposición:

1.- *En torno a la veladura.*¹³¹

2.- *Enmarcando el vacío.*¹³²

Fecha:

1.- 8 noviembre 2013.

2.- 19 febrero 2016.

Textos:

1. Entrevista: Javier Oyarzun¹³³, 4 febrero 2016.

1.- Estos son algunos fragmentos de la entrevista realizada al artista posterior a la exposición *El Objeto en el Patio*:

¹³⁰ Para información sobre el artista visitar <http://javieroyarzun.blogspot.com.es/>

¹³¹ Para más información de la exposición en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/en-torno-a-la-veladura>

¹³² Para más información de la exposición en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/el-vacio>

¹³³ La entrevista a Javier Oyarzun se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_664513ba2ee34b25b0d31407f3d847de.pdf

“En el cuadro hay algunos espacios no pintados; son una representación del vacío. Son huecos blancos en el espacio pictórico y, desde mi percepción de la pintura, representan un vacío en el cuadro. Estos huecos también se pueden interpretar como ventanas o agujeros en el espacio. Los huecos son también un recurso pictórico porque resaltan el espacio y el color que los rodea. [...] No sé lo que es el vacío. Es una idea, una idea de composición, una idea que uno tiene de la realidad. Hay momentos de vacío en la propia vivencia humana y eso se puede expresar pictóricamente de esta forma [...] No sé dónde está el vacío; no debe tener un lugar propiamente dicho. Es más bien una composición mental [...] La veladura tiene que ver con el vacío porque se pinta encima de un espacio con color y este queda parcialmente oculto. Es una representación de la vida, en la que las cosas no son exactamente lo que parecen.”.

Significantes resonantes: Objeto, vacío, agujeros, idea.

Descripción:

La instalación *El mural del objeto* consistió en una pintura realizada en 5 cartulinas unidas, con una medida de 1,5 metros de alto x 7. 5 metros de ancho aproximadamente. Este mural fue realizado por el artista especialmente para la exposición, se le pidió que pintará “lo que para él es el objeto” y eso fue lo que resultó, un mural que no solo enmarco el vacío, sino que envolvió con sus formas y colores el espacio del Patio y de la exposición.

Se han incluido en esta presentación tanto las referencia a otras exposiciones del artista realizadas en el EPMH, como la entrevista realizada posteriormente a la

exposición *Enmarcando el vacío*, porque tanto en sus palabras como en sus obras este artista trata el concepto del vacío, el agujero y la veladura; conceptos de los cuales se sirve para pintar o enmarcar aquello que él llama “una composición mental” y que resuena con el aforismo lacaniano “el arte es un modo de organización alrededor del vacío”.

Registro fotográfico:

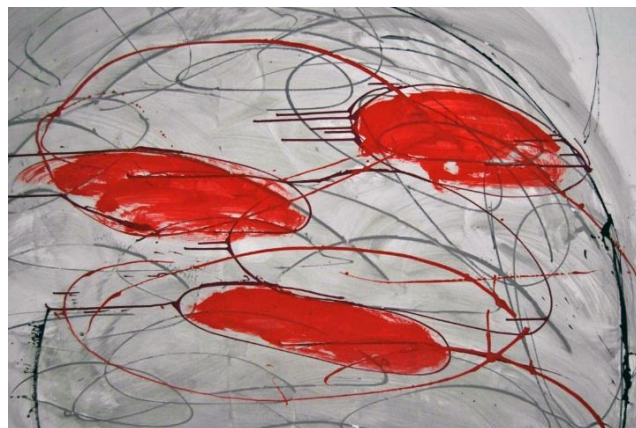
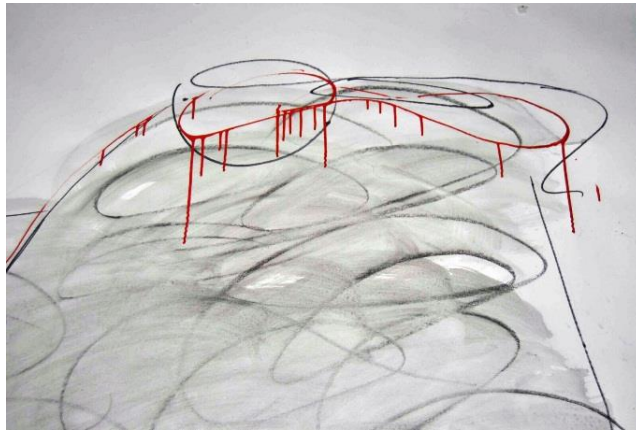


Instalación *Mural del Objeto*, foto del mural que envuelve la exposición.



Instalación *Mural del Objeto*, esta foto y las que vienen a continuación son fragmentos del mural







14) Los pies



Performance: *EL SENTIDO DE LO POÉTICO*.¹³⁵

Fecha: 13 junio 2014, EPMH, Madrid.

Objetos restos: fotos, cartel del evento.

Textos:

1.- Texto de reflexiones del artista Fausto Gracia.¹³⁶

2.- Crítica realizada por la Oficina de las Ideas Libres acerca de la performance de Fausto Gracia.¹³⁷

¹³⁴ Para información sobre el artista visitar <http://membarco.metzonimia.com/faustogracia>

¹³⁵ Para más información de la Performance *EL SENTIDO DE LO POÉTICO* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/fausto-perfor>

¹³⁶ El Texto de reflexiones del artista Fausto Gracia se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_7f41f626710948d89fa3adfce701b53c.pdf

¹³⁷ La crítica de la Oficina de las Ideas Libres acerca de la performance de Fausto Gracia se encuentra en <https://oficinadeideaslibres.blogspot.com.es/2014/06/una-accion-elastica-de-fausto-gracia.html>

3.- Notas de la participación en el taller de Arte-Acción *LA PRESENCIA DEL CUERPO COMO UNA PRÁCTICA POÉTICA*¹³⁸, 13 y 14 junio 2014, EPMH, Madrid.

1.- Estos son algunos fragmentos del texto de reflexiones del artista Fausto Gracia que inspiraron esta instalación:

“Uno de los puntos de investigación que han sido más importantes en este proceso, ha sido la búsqueda y recuperación del accionar cotidiano como una práctica poética, es decir, encontrar nuevamente en la performatividad del día a día, en las acciones cotidianas, una forma de dialogar con el espacio y el tiempo a través del cuerpo. [...] En relación a la experiencia de la acción, casi siempre al finalizar, una serie de cuestionamientos e ideas vienen a mi cabeza, en función del sentido o pertinencia de la misma, en ese momento o en ese espacio, la reacción del público e incluso su participación activa o no, esto se convierte para mí en una extensión de la acción que me gusta analizar. En esta ocasión sentí la necesidad de simplemente dejarme llevar, hacer mi propia lectura del momento y del espacio [...] Llevar el material u objeto dentro de la acción al límite es parte fundamental en mi investigación y me refiero a poner el cuerpo al límite en función del objeto y viceversa; crear esta relación entre la resistencia del cuerpo y del objeto, para visualizar también la fragilidad de ambos. No solo es lo que podemos hacer con el

¹³⁸ Para información acerca del taller *LA PRESENCIA DEL CUERPO COMO UNA PRÁCTICA POÉTICA* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/fausto-gracia>

objeto, sino lo que el objeto hace en nosotros. [...] esta serie de acciones que existen bajo el título "El sentido de lo poético", son una búsqueda interna que tienen el fin de recuperar el sentido de lo poético desde el cuerpo y mis acciones, a través del diálogo con los otros. Consisten en una búsqueda constante por encontrar estas formas de comunicación que van más allá del lenguaje escrito o hablado. Estas acciones me dan la posibilidad de generar desde el cuerpo una serie de emociones y reacciones que pueden ser vistas y recibidas por otros.” .

3.- Estos son algunos fragmentos de las notas de la participación en el taller de Arte-Acción *LA PRESENCIA DEL CUERPO COMO UNA PRÁCTICA POETICA* que inspiraron esta instalación:

“ El significante encuentro tiene mucho que ver con el arte de acción [...] hay mucha investigación en la performance que se ha hecho a partir de la experiencia del artista [...] el performance o el arte de acción tiene como ciertas líneas de acción y ciertos conceptos muy particulares que son los puntos de referencia pero que por otro lado estos mismos puntos de referencia pueden tener vertientes por todos lados, porque el arte de acción se alimenta de todas las áreas, hay gente que viene de distintos ámbitos que hacen performances [...] el arte de acción, una de las cuestiones más interesantes que tiene es la generación de imágenes, imágenes que son fugaces, que se han catalogado como efímeras [...] se ha dialogado mucho con respecto a cuál es la función de la documentación de la performance, porque la primera experiencia que tú tienes ante una performance es inigualable y no va a volver a pasar igual, así el performer trabaje el mismo elemento o la haga parecida

a lo que ha hecho anteriormente; hay un contexto, hay un tiempo, hay un público, hay una energía. Todo es de ese momento [...] se trabaja a partir de conceptos como el cuerpo, la presencia, el tiempo, el espacio [...] la resistencia, la concentración, la interacción con el público, el objeto [...] la ética. [...] creo que actualmente se busca que el trabajo tenga un sentido porque es que ya se ha hecho tanto de poner el cuerpo al límite. [...] La palabra encuentro dentro de la performance es una de las más utilizadas [...] yo organice un pequeño encuentro de performances, de acciones en solo, en simultánea y en colaboración [...] y se llamaba encuentros [...] incluso muchos festivales han dejado de llamarse “Festival Internacional” o “Festival de performances” para llamarse “Encuentros de performances”. [...] El proceso de conocimiento del cuerpo en el performer, es el cómo aprendes a contactarte con él, a familiarizarte con él, y como en el proceso aprendes también a tener más control con el cuerpo, empiezas a dejar de tener miedo con respecto a la autorización de tu propio cuerpo [...] eso te permite en la acción, y lo vez con algunos performers, hay una presencia tan fuerte, que así, aunque hagan la cosa más simple, la sientes y está ahí. Y eso pasa yo creo cuando logras este control con el cuerpo, este diálogo, totalmente directo [...] entonces todo eso lo transmites y la gente lo siente [...] la acción va cambiando a quien va haciendo performances con el tiempo, pero siempre en la experiencia y en la memoria del cuerpo físico, se está quedando algo allí” .

Descripción:

La instalación *Los pies* consistió en la puesta de fotos plastificadas de la performance del artista en el suelo para que los visitantes pudiesen pisarlas y seguir sus pasos. Y lo que resonó y llevó a hacer esta muestra, es lo cotidiano del caminar con el cuerpo y en este caso con los pies, así como lo dice el artista “la acción va cambiando a quien va haciendo performances con el tiempo, pero siempre en la experiencia y en la memoria del cuerpo físico, se está quedando algo allí.” (Gracia, 2014, inédita).

La apuesta de este artista por el trabajo con el cuerpo y el conocimiento del mismo a través de la experiencia, hace resonancia con la posibilidad que a través de los encuentros en la experiencia con el cuerpo quedan huellas, una memoria que reescribe el cuerpo.

Registro fotográfico:



Instalación *Los pies*, fotos de pies sobre el suelo donde se colocaron las fotos de los pies-zapatos del artista en su performance.



Fotos de la performance *El sentido de lo poético* de Fausto Gracia.

15) *Refranero*



Otros objetos: videos, televisor, reproductor de video, mesa.

Significantes resonantes: resonancia, refranes.

Descripción:

La instalación *Refranero* consistió en la transmisión de un video de los videos grabados con refranes de personas entrevistadas en un viaje del artista Javier Oyarzun por Marruecos y París meses antes de la exposición *El Objeto en el Patio*, lo cual acompañó al *Mural del Objeto*. El poner los refranes como objeto se realizó a modo de complementar la acción inicial que acompañó la inauguración de la exposición *El Objeto en el Patio*, en la cual se pidió a los visitantes que dijeran un refrán mientras se les grababa con una cámara de video. Los videos se transmitieron al final del evento en el coloquio *Blabláblá* con el que se cerró la inauguración de la exposición.

Registro fotográfico:

¹³⁹ Para información sobre el artista visitar <http://javieroyarzun.blogspot.com.es/>



Instalación *El refranero*, foto del proceso de instalación del televisor donde se reprodujeron el video de los refranes.

16) *Quien habla es la obra*



Performances:

- 1.- *El porvenir de una obsesión*, EPMH, Madrid.
- 2.- *El desdoblamiento*,¹⁴¹ La Casa Encendida, Madrid.

Fechas:

- 1.- 14 de marzo 2013.
- 2.- 14 de octubre 2014.

Objetos restos: Fotos, objeto “el desdoblamiento de Freud” (periódico doblado en 7 partes atado con una goma elástica, dejando ver por una cara el rostro de Sigmund Freud), dibujo de Freud, dibujo de Lenin en pósit amarillo.

Textos:

- 1.-Entrevista a Jaime Vallauré¹⁴², 16 diciembre 2014.

¹⁴⁰ Para información sobre el artista visitar <http://lostorreznos.es>

¹⁴¹ Para más información de la performance *El desdoblamiento* en

¹⁴² Entrevista a Jaime Vallauré se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_9852856e50f542a98953b0d3659d54f0.pdf

1.- Estos son algunos fragmentos de la entrevista al artista que inspiraron esta instalación:

“A veces el creador parece que no ha hecho la cosa. Parece que no sabe responder a lo que ha hecho. Muchas veces somos los menos capacitados para responder sobre lo que hacemos; por esto lo hacemos. De lo contrario, hablaríamos. Haríamos un discurso teórico, racional. Seríamos intelectuales no seríamos creadores [...] Cuando al final de mis estudios universitarios entro en contacto con el estructuralismo, una de las ideas potentes que me encuentro es que el autor no tiene nada que decir: quien habla es la obra. Hay esta necesidad de dirigirse, de preguntar al autor y nos gusta hablar como autor de las cosas que hacemos. En mi caso siempre encuentras un nivel de ceguera para explicar; no veo más allá con el lenguaje, con el intelecto. Una vez dicho esto, ¿sabemos dónde nos situamos en la ficción? En el momento en que ves donde te sitúas, la ficción desaparece, se rompe. [...] No se puede crear desde lo invulnerable. Es el pro y el contra. La parte fascinante y la parte terrible. Estás expuesto a que te pisen, a que te insulten, en un sentido metafórico, también real. Todo puede acabar en un agujero negro. Efectivamente, esa era una parte del trabajo. Había una idea no conclusiva: si no somos capaces de procesar nuestro residuo acabara escondido y finalmente taponado. En el momento en que eso se destapone todo se inunda.

Significantes resonantes: objeto, la cosa, la obra, el residuo, el agujero.

Descripción:

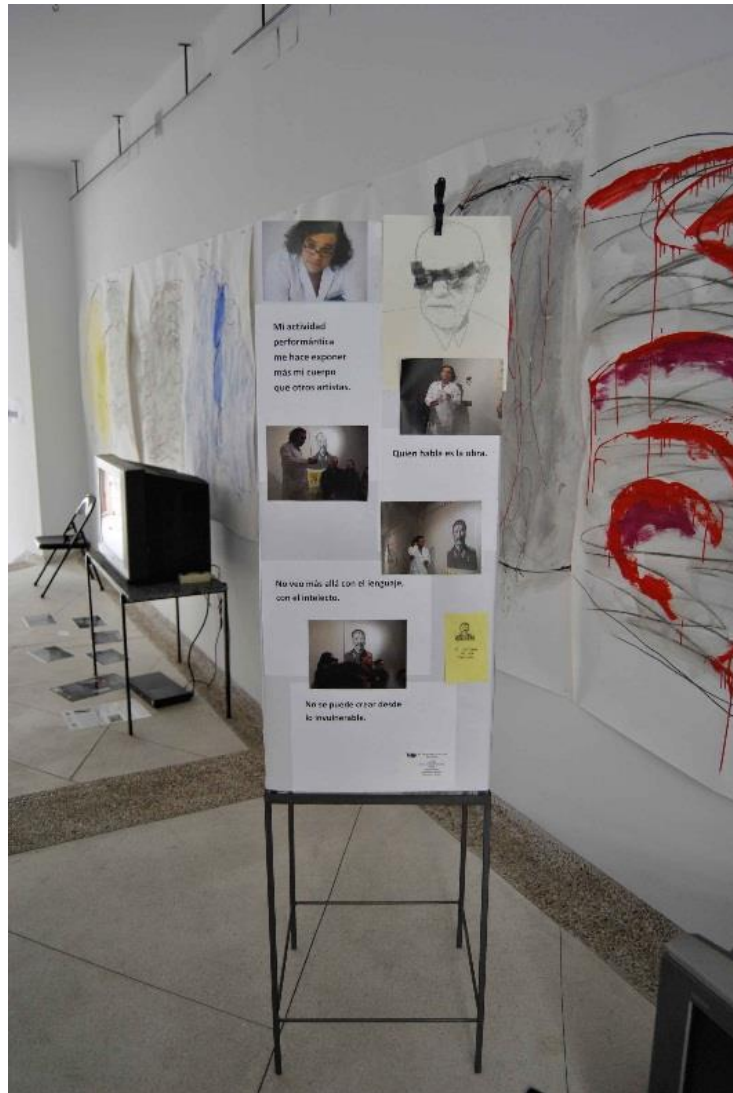
La instalación *Quien habla es la obra* consistió en la puesta de fotos con texto y dibujos del artista en un tríptico de metacrilato sobre un soporte de hierro. Las fotos

pertenecen a la performance *El porvenir de una obsesión* y el texto corresponde a frases de la entrevista realizada al artista.

El porvenir de una obsesión resuena con el texto freudiano *El porvenir de una ilusión*, regalo que hace el artista al cuestionar lo que tiene que ver con la técnica del dibujo.

Hace jugar homofónicamente el título de su performance con el texto de Freud al dibujar frente a los espectadores el retrato de Freud que después también explicando la técnica de como hace el dibujo, le tacha los ojos durante el proceso de la performance. El uso que hace de los dibujos que realiza en la misma performance, rompe con el concepto del arte como una técnica, contrastándolo con su saber hacer y el uso de los objetos. Toma las palabras como objeto y cambia homofónicamente la palabra “ilusión” del texto freudiano por “obsesión”. *El porvenir de una obsesión* (título de la performance) y *El porvenir de una ilusión* (título del texto de Freud (1991) escrito en 1927). Con este uso del objeto rompe a su vez, en palabras del artistas con “la ilusión” del saber. Cuestión que se reafirma en resonancia con esta frase de la entrevista: “A veces el creador parece que no ha hecho la cosa. Parece que no sabe responder a lo que ha hecho. Muchas veces somos los menos capacitados para responder sobre lo que hacemos; por esto lo hacemos”.

Registro fotográfico:



Instalación *Quién habla es la obra*, foto del lado del tríptico con el dibujo de Freud tratado en la performance *El porvenir de una obsesión*.



Instalación *Quien habla es la obra*, esta foto y las siguientes son de los otros lados del tríptico.



17) La Torre



Happening: *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA.*¹⁴⁴

Fecha: 24 octubre 2014, EPMH, Madrid.

Objetos restos: fotos, video, ladrillos.

Otros objetos: mesa, reproductor de video, monitor, auriculares.

Textos:

- 1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Carlos Llavata, 27 febrero 2015.
- 2.- Entrevista Ramón Churruca, Carlos Llavata y Fausto Grossi¹⁴⁵, 24 abril 2015.

1.- Estos son algunos fragmentos de la respuesta a la pregunta sobre el objeto del artista en la acción realizada en el Patio que inspiraron esta instalación:

¹⁴³ Para información sobre el artista visitar <http://carlosllavata.blogspot.com.es/>

¹⁴⁴ Para más información del happening *NO LUCHA. NO COMPETICIÓN. SOLO MAFIA* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/solo-mafia>

¹⁴⁵ La entrevista realizada a Ramón Churruca, Carlos Llavata y Fausto Grossi se encuentra disponible en http://media.wix.com/ugd/00a53a_de255664546641dd8ff4a3d09691cfcd.pdf

“No entiendo bien la pregunta, ¿es el objeto de hacer una acción? ¿es el material físico que se usa para realizarla? ¿es el cuerpo el objeto? ¿los ladrillos? Es sacar algo de su uso cotidiano darle la vuelta y devolverlo a su proceso vital. Cualquier cosa, es así, divertido ¿no? por ejemplo, los ladrillos empleados en la acción que realizo en el patio, fueron recogidos en LEROY MERLYN, con ellos trabajamos, y al final se devolvieron a LEROY MERLYN, ¿no es estupendo?”.

2.- Estos son algunos fragmentos de la entrevista que inspiraron esta instalación:

“lo que hice fue, un cubículo en plan zulo de 2 metros de altura por uno de ancho, donde me enclaustro dentro para reivindicar mi espacio, mi protagonismo, mi parte activa. [...] Y por el agujero que le hice, mi brazo queda fuera. Sólo queda la posibilidad de que mi brazo quede fuera, un poco para que quede el hilo conductor para no desaparecer completamente, para intentar tener un diálogo activo y no desvanecerme dentro de todo lo que es la propuesta. [...] El tiempo que transcurre en este tipo de trabajos es importante, que sea largo, y pesado y tedioso. Donde la gente, donde tú mismo dentro de la pieza acabas realmente agobiándote. Donde la gente desde fuera, yo supongo, durante dos horas y media ve un brazo. También para los invitados al final puede ser tedioso; ese tiempo es importante que sea de duración larga, para luego cerrarlo con un final lleno de energía, más o menos rápido, contundente, con fuerza, con más o menos ruido que le da a la pieza un sentido como el mismo sentido del poema. La versión del poema de David Benedicte, "Fui yo, Fui yo", adquiere sentido en su final cuando dice "Nunca jamás sabréis lo que hice". También en el aspecto literario, ese mismo final cierra y le da

sentido a lo que es el poema. [...] Allí dentro tuve momentos de verdadera amargura: "Pero que hago yo aquí, aquí, todo funcionando, y ya me he metido en un callejón sin salida." Es un poco el síndrome del preso, del aislamiento. No encuentras una salida y te ahogas en tu misma porquería, lo que yo vivía dentro de la torre y sólo tenía el brazo fuera. El brazo es un mediador, es un símbolo de tender la mano. El pan era como un cebo, como cuando pescamos que ponemos pan. Cuando el pan desapareció, un par de personas me cogieron la mano y fue una sensación muy de aliento, muy de alivio. La escenografía de las bombillas fue el final deseado cuando salto fuera y al pisar una bombilla se hace el cierre apagándose las luces. Un cierre general, fue un cierre ideal. Se apaga la música, los videos, la oscuridad total. También es un poco como te sientes, por un momento transmites esa sensación que llevas dentro del espacio cerrado.”.

Significantes resonantes: objeto, espacio, agujero, agobio, “fui yo”.

Descripción:

La instalación *La Torre* consistió en la reproducción un video-montaje con las fotos y un trozo del video del momento culmine de la acción del artista al final del happening.

Estaba instalado un DVD que reproducía el video a través de un monitor que tenía conectado unos auriculares para poder escuchar el vídeo final donde el artista recita la versión del poema de David Benedicte “Fui yo, Fui yo”. El artista repite una y otra vez, con diferentes entonaciones, la frase “Fui yo, Fui yo” hasta perder el aliento; mientras, el público hace eco y repite la frase también, hasta llegar al punto culmen en que el artista rompe con la torre saltando sobre el cordón eléctrico que sostenía la

bombilla que iluminaba la instalación de la torre, y provocando un corto circuito no premeditado que dio fin a la acción haciendo que saltaran los plomos y se quedara todo en una oscuridad de “agujero”, según las palabras que el mismo artista dijo cuando se refirió a lo que experimentó en el encierro dentro de la torre.

El artista da varias respuestas en forma de pregunta con respecto al objeto lo que se deja resonar con la cuestión del saber y “el cuestionamiento del mismo”. ¿Qué es el saber? Esto lleva a pensar primero que en sí misma es una pregunta, y por ser una pregunta va dirigida a un otro, por lo tanto, si se hace la pregunta es porque se supone que hay un otro que puede dar la respuesta. Y esa respuesta dependerá de a quien se dirija la pregunta.

Este es el objeto que deja Churruca con su “saber hacer allí con...”, en palabras del artista, el objeto “Es sacar algo de su uso cotidiano darle la vuelta y devolverlo a su proceso vital”.

Registro fotográfico:

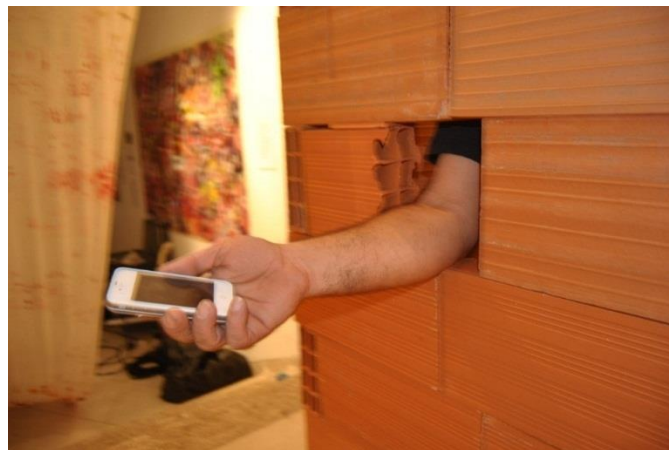


Instalación *La Torre*, foto de la instalación con el video en reproducción del momento cúlmine de la acción.

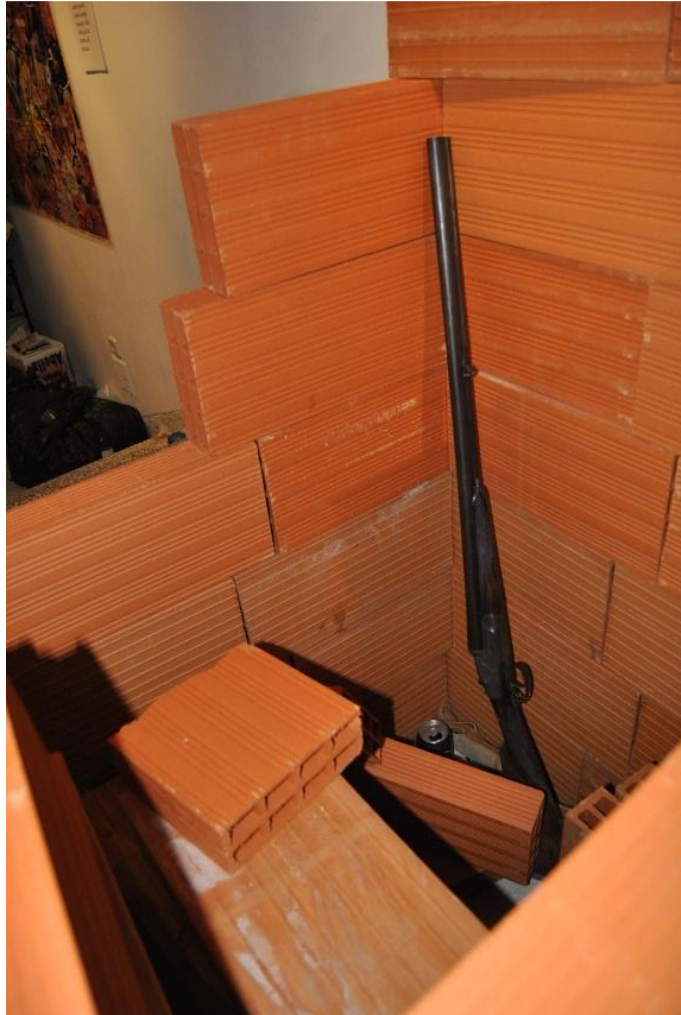


Instalación *La Torre*, esta foto y las que vienen a continuación son parte de la serie que compuso el video-montaje de la instalación.









18) El objeto (punto)



Performance: *La espera*.¹⁴⁷

Fecha: 19 diciembre 2014, EPMH, Madrid.

Objetos restos: flyers, diploma de “asistencia y aprovechamiento”.

Otros objetos: papel de 1, 6 metros x 0,90 cm aproximadamente impreso en tinta con la respuesta sobre el objeto.

Textos:

1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto: Giuseppe Domínguez, 19 febrero 2015.

2.- Texto *La espera* de la performance realizada por el artista.

1.- Respuesta a la pregunta sobre el objeto que inspiró esta instalación:

“

¹⁴⁶ Para información sobre el artista visitar <http://www.giuseppe.net>

¹⁴⁷ Para más información de la Performance *La espera* en <http://elpatiodemh.wixsite.com/patio/la-espera>

El objeto, en mi trabajo, siempre es algo esencialmente inmaterial. Los objetos que manejo son palabras, pensamientos, acciones, con algún que otro componente corpóreo, digamos, tridimensional, para realizar una composición de los mismos.

Objeto es todo. Y nada. Es la sal de la vida. Es la vida. Soy yo. Eres tú. Objeto es objetar. Objeto es ojo, es mirada, es acción, es sueño.

Objeto es cualquier cosa. Y cualquier cosa (entidad/ente/ser en sí) es objeto.

Componer objetos es ponerlos con. Ponerlos juntos. Agregar unos con otros hasta encontrar un objeto pluriobjetual que los contiene.

Objeto es cada una de las partículas subatómicas (elementales) que constituyen el todo. Objeto es una mónada.

Objeto es una silueta y la percepción de la silueta, aquella que ocurre en algún misterioso lugar del cerebro, relacionada con la imagen y su constitución dentro del ser para sí (siguiendo con esta terminología sartriana).

Objeto es geometría y, por tanto, abstracción.

Objeto es un lapicero o una mano o un párpado o el bazo. Objetos son abrazar, sonreír, hablar. Objeto es medir una distancia aproximadamente con la vista cansada.

Objeto es la medida, el aparato de medida, la convención para que una longitud sirva de referencia en un sistema de medidas. Objeto es la sociedad y la cultura que lo hacen posible.

Objeto es el silencio y el ruido (y la furia).

Objeto es la respuesta a este cuestionario y el cuestionario y la tinta (fotónica) con la que escribo. Objeto es cada una de las teclas que estoy pulsando y el signo que las

cubre, y el color del que han sido bañadas.

Objeto es materia, pero la materia es energía y la energía es dios; que es un objeto que usan quienes tienen fe, que es otro objeto.

Objeto es voluntad.

Objeto es esto

.

(Importante, mantener el punto del último renglón en un renglón separado)

Un abrazo y espero que os sirva mi concepción objetual del universo (otro sencillo objeto)

Giusseppe”.

2.- Estos son algunos fragmentos del texto *La espera* de la performance realizada por el artista que inspiraron esta instalación:

“La espera. ¿Quién espera? Un espectador expectante que busca espectáculo. La acción de esperar. El verbo es transitivo. Se espera ALGO. ¿Puede ese algo ser el tiempo? Y si eso es así, ¿con qué fin? Estaríamos en un modo de espera como medio. ¿La espera es un medio o un fin? Podríamos elegir distintos ALGO para

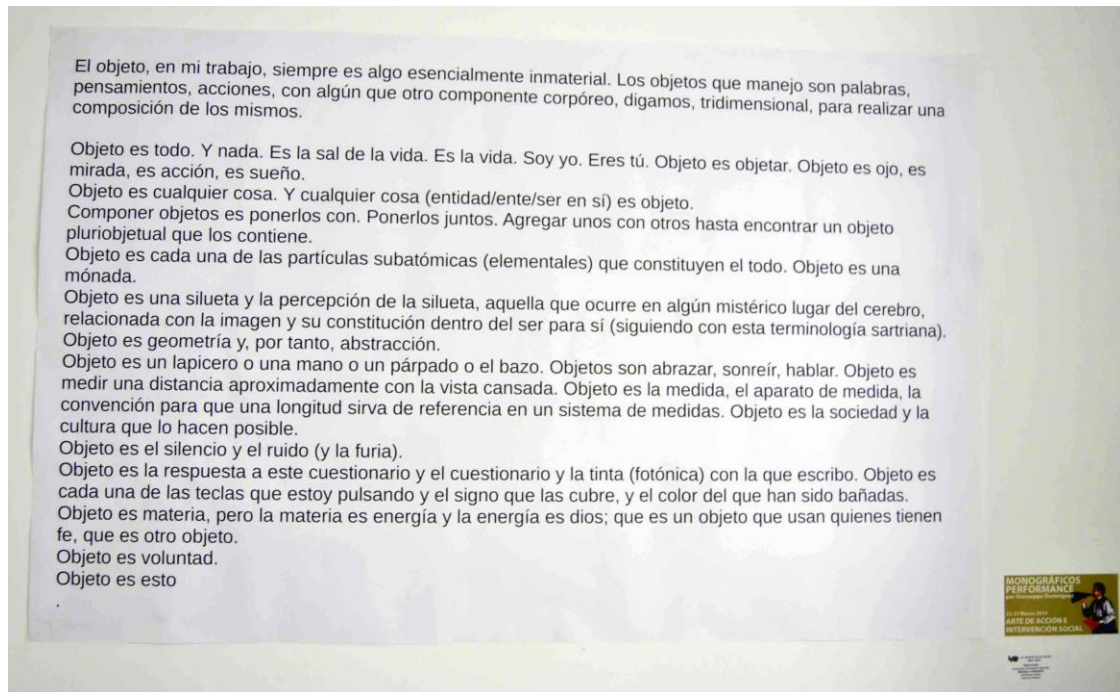
esperar. En distintos lugares, en distintas circunstancias. ¿Dónde se espera? No es lo mismo esperar en un acantilado que en una planicie. ¿Qué se hace durante la espera? Aparte de esperar, claro. Quizá vivir, es eso que se hace mientras se hacen otras cosas. La espera como metáfora de la vida y/o la vida mi vida como espera (de la muerte) [...] La acción comienza en un determinado momento en el que comienzo esperar. En la parte interior del espacio, espacio inaccesible y que nos mantiene separados por la fina capa de la cortesía [...] En el momento en el que todos los asistentes están dentro, la acción de la espera ha terminado. Se les entrega un certificado a cada uno con su nombre certificando que han sido público performance que han asistido realizado y aprovechado el acto de esperar.”.

Significantes resonantes: objeto, espera, punto.

Descripción:

La instalación *El objeto (punto)* consistió en la puesta sobre la pared del poema realizado por el artista a la pregunta sobre el objeto. Se colocó al lado derecho de la entrada al EPMH, a modo de que en la visita guiada marcara “el punto” final de ésta. Se decide llamarle poema a su respuesta con respecto al objeto ya que el artista presenta su uso del significante como objeto, dando múltiples significados rompiendo en una composición armónica con el sentido univoco de la palabra misma y poniendo el punto final. Final que no es el final de la muerte de la espera sino el punto que da comienzo a algo nuevo, que da “espera-anza” a la invención, a la creación, a la vida.

Registro fotográfico:



Instalación El objeto (punto), fotos de la puesta.

Giusseppe Domínguez

DIPLOMA DE ASISTENCIA Y APROVECHAMIENTO

A quien pueda interesar, Giusseppe Domínguez (en adelante llamado PERFORMER), en calidad de ser humano parcialmente inhumano, artista y público,

certifica

que la persona en posesión del presente certificado (en adelante llamado PÚBLICO) es a la vez un ser humano parcialmente inhumano que ha ejercido la labor de artista y público, el día 19 de diciembre de 2014, mediante la **asistencia** a la

**acción de esperar
realizada conjuntamente
por
el PERFORMER y el PÚBLICO**

entre los acontecimientos de

- (1) Llegada de El PÚBLICO a la sala de espera del Patio de Martín de los Heros y
- (2) Entrada de El PÚBLICO a la sala del fondo del Patio de Martín de los Heros al encuentro con El PERFORMER.

El PERFORMER garantiza que tanto El PERFORMER como El PÚBLICO han tenido un completo **aprovechamiento del tiempo** que han vivido esperando conjuntamente mientras realizaban las distintas tareas que su condición respectiva (como PERFORMER o PÚBLICO) les permitía realizar.

El PERFORMER, esperezado y desperezado, espera no haber desesperado a El PÚBLICO, no espectador, convirtiendo el irónico espectáculo en una suerte de espejo libre de expectativas en el que el espectro (visible) reflejase un espasmo espacial, sin feldespato ni espetos, donde la especulación haya sido dejada a la espalda o espátula para conseguir una expansión exploratoria de lenguajes que, como el esperanto, permitan pro-sperar gracias al consenso y el mantenimiento (naïf) de la esperanza como recurso último que se pierda antes de pasar a ser un espectro (muerto, *¿que ya no espera o que nos espera?*).

En Madrid, a fecha de 19 de diciembre de 2014, en El Patio de Martín de los Heros, situado en C/Martín de los Heros,

EI PERFORMER

Foto del diploma de asistencia a la performance *La espera*.

Capítulo 4

4- Conclusiones

Las conclusiones de esta investigación se presentan como una escritura que pone un punto final que a la vez espera posibilite un punto de comienzo a otras escrituras.

Retomando la hipótesis inicial: “*Los artistas poseen un saber que les permite hacer algo con el sufrimiento del síntoma, algo que puede enseñar a la práctica psicoanalítica y a las prácticas terapéuticas del arte*” y las preguntas que dieron pie a este recorrido:

- ¿Qué es eso que saben hacer los artistas que les permite crear algo nuevo y admirable, y que a su vez es capaz de movilizar emociones a quien presencia y tiene un encuentro con la obra creada?
- ¿Qué es eso que sabe hacer el artista con el síntoma?
- ¿Qué tiene que ver ese saber-hacer del artista con el sinthome y la sublimación en el arte?

A continuación, se presentan las aposiciones que con el constructo “El saber-hacer del artista” y los ejes conceptuales que surgieron en este recorrido se han logrado articular.

4.1- Saber-hacer del artista – Singular

El “saber-hacer del artista” no es el saber de la técnica, se trata de otra cosa.

Independiente a que el artista tenga un saber hacer derivado de conocimientos técnicos aprendidos, el saber-hacer del artista tiene que ver con *un saber arreglárselas*, con un *saber hacer allí con*.

El saber-hacer del artista es singular de cada artista, no es algo generalizable, que se pueda enseñar o usar como método para otros, pero lo que sí se puede aprender y generalizar es que un saber hacer en singular es posible. Será de cada artista del que se pueda aprender algo en función a lo que se tome como objeto de aprendizaje.

El saber-hacer del artista es un “saber hacer allí *con* lalengua” por un lado y un “saber hacer *con* el lenguaje” por otro.

El saber hacer allí *con* lalengua es saber arreglárselas con aquello que ha quedado escrito en el cuerpo de lalengua materna; con aquellas marcas o letras, que han quedado escritas como goce en el cuerpo después del impacto del encuentro con lo real. Estas marcas primeras se mantienen enigmáticas, pero se puede tener noticia de ellas cuando se produce un afecto.

Aunque no se puedan llegar a “ver” esas marcas si se puede tener noticia de ellas en cómo el artista trata el afecto en su obra, el artista sabe-hacer con sus afectos y lo transmite al espectador o lector a través de su obra.

El saber hacer allí *con* el lenguaje tiene que ver con el uso de los significantes y significados del lenguaje imperante, aquel que representa un saber común en el discurso del Otro, ya sea; saber de la ciencia, saber político, saber religioso, saber académico, saber artístico etc. El artista trata aquellos significantes que vienen del discurso del Otro y le da otros usos que posibilitan orientarse a la creación de nuevos significantes. El artista con su saber-hacer no se somete al saber del lenguaje que intente homogeneizar algo que es de carácter singular.

Con el artista del arte de acción se ha podido aprender, tomando las palabras de Caballero (2011), que la acción es *singular, sinlugar*. Es decir, no tiene lugar en el Otro homogeneizador, el artista en cada acción crea nuevos lugares singulares que hacen hueco y agujeran el discurso imperante.

4.2- Saber-hacer del artista – Encuentro

El saber-hacer del artista posibilita un encuentro con algo que remite a lo real. El artista se adelanta a la ciencia y al psicoanálisis gracias a su saber-hacer con las contingencias de la época. Las obras de arte dan testimonio de su tratamiento y posibilitan al espectador o lector de la obra un encuentro con aquello que remite a lo real, lo real entendido como aquello contingente, indómito, abrupto, imposible e incapturable. Cuando este encuentro con algo que remite a lo real se produce, despierta al espectador del adormecimiento simbólico de la realidad cotidiana.

Aunque pueda angustiar también moviliza esa energía dormida incentivando a hacer otra cosa.

El artista del arte de acción más que resonancias de sentido convoca resonancias en el cuerpo del espectador que vienen de la propia resonancia singular. Por lo tanto, es en la experiencia del encuentro con la obra de arte y sus resonancias que algo se puede aprender del saber-hacer del artista. Algo que según cada quien podrá aplicar a su práctica.

4.3.- Saber-hacer del artista – Objeto

El saber-hacer del artista del arte de acción ha permitido pensar que hay un encuentro crucial entre el objeto en psicoanálisis y el objeto en el arte contemporáneo. El objeto en el sentido del objeto *a*; el objeto resto, el objeto perdido, el objeto que causa el deseo.

El saber-hacer del artista trata el objeto haciendo uso de él, es decir trata: el cuerpo, la materia, el tiempo, el espacio etc. como si fueran objetos vacíos. Les otorga otros usos y valores, descontextualizando el valor de uso del objeto con el uso que hace de él.

4.4- Saber-hacer del artista – Síntoma

El saber-hacer del artista con el síntoma apunta a un saber hacer allí con el goce que circula a través de los objetos *a*, lo que sería el núcleo del síntoma.

El artista hace uso de eso que no sirve para nada en el síntoma y lo transforma en otra cosa.

El artista sabe hacer allí con ese goce que hace falta que no sea.

El saber-hacer del artista hace “*uso-fru-c-to*” (juego de palabras con uso, usufructo y fruto) del goce del síntoma que no sirve para nada.

4.5- Saber-hacer del artista – Sinthome

El saber-hacer del artista hace del síntoma un sinthome, el cual es una escritura que apunta al “pero no eso”, lo que quiere decir que con el saber-hacer a allí se obtiene el “yo soy eso” en su diferencia más absoluta.

El “yo soy eso” en su diferencia más absoluta repara la falla e impide hacerse mártir gracias a la elección de no responder al Otro, que sabe lo que es “*b-ello*, bueno y verdadero”.

El saber-hacer del artista con el sinthome es una escritura de lo *uno*, de la letra singular, por lo tanto, se puede decir que lo que escribe el artista fuera del cuerpo con el cuerpo en el arte, es la *letra-estilo* de la escritura singular del sinthome. Es esa letra

que hace agujero para que haya objeto que luego pueda *moterializarse* y hacer *fixion* (ficción más fijación de goce) con el material del cual se dispone.

4.6- Saber-hacer del artista – Sublimación/Escabel

El artista con su saber-hacer allí trata el goce del sentido y se construye un cuerpo de apariencias para subirse a un escabel (taburete) o escabeau en francés. Con el esca-beau (beau significa bello en francés) se muestra como “amo” de su cuerpo, un amo bello.

Si la sublimación en Freud es un destino de la pulsión en la que el objeto sexual se trasmuta en un objeto no sexual socialmente valorado y en Lacan la sublimación es elevar el objeto a la dignidad de la cosa. El escabel es lo que posibilita elevar el cuerpo como objeto a la dignidad de la cosa, haciéndose bello ante los otros.

El artista fabricante de escabeles se eleva así mismo con el uso que hace de su cuerpo y hace de su arte algo digno de ser valorado y se hace un lugar socialmente digno. No es la obra de arte como objeto artístico lo que se eleva a la dignidad de la cosa, sino el cuerpo del artista.

4.7- Algunas aportaciones pensadas para la práctica

- Entre el uso del significante y el peso de significación “hay un mundo” y ese mundo es el objeto *a*, por lo tanto, así como la práctica psicoanalítica intenta aproximarse a cómo operan esas palabras usadas, las prácticas terapéuticas a través del arte puede intentar aproximarse tanto al uso de las palabras como al uso los objetos materiales que elige el paciente. Posibilitando de esta manera una ética de trabajo que promueva en cada caso una invención singular.

- En su última enseñanza Lacan propone una práctica que se acerque más al arte e invita a hacer un “esfuerzo de poesía”, lo que implica extinguir la noción de lo bello. Por lo tanto, una práctica que apunte más al arte puede tener en cuenta lo que el arte contemporáneo enseña acerca de hacer otra cosa que no es lo *b-ello*, ni el valor común del objeto. Sino una práctica que se oriente desde las resonancias en el cuerpo, al uso de las resonancias que acontecen en el cuerpo. Esta forma de hacer no apuntaría a un ideal como lo es “la cura”, “la belleza”, “lo verdadero” y “el bien”, sino que apuntaría a una solución singular lo más digna posible.

- En su relación con la sociedad que le toca vivir, el artista de acción pone a “accionar el síntoma”, lo pone a funcionar, pone en uso el objeto, “*uso-fructa*” el goce de ese síntoma y hace uso de los objetos de desecho del mundo, como si fueran objetos de uso público. El artista, al accionar el síntoma, pone en acción su saber-hacer con el objeto. En la práctica si

pensamos el síntoma como una *X* en aposición a otro término, permite dar movilidad, “acXión” al término y desde ahí hacer un nuevo uso. Con el *acXionar* las palabras, el síntoma, los objetos etc., es decir con el hacer uso, la práctica poética puede servir de *uso-fructo* del goce del objeto, ya sea en la práctica analítica como en las prácticas terapéuticas a través del arte. Es decir, el uso en la práctica terapéutica a través del arte de los objetos materiales que elija el paciente puede ser una vía de orientación para acercarse a las formas de tratamiento de los objetos pulsionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

I. Referencias fuentes

Freud, S. (1975). Carta a Stefan Zweig. *Epistolario II* (1891-1939). Barcelona: Plaza & Janés.

Freud, S. (1986) Carta 61, *Cartas a Wilhelm Fliess*. Trad. J.L Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1991) Fragmentos de análisis de un caso de histeria (Dora), Tres ensayos de una teoría sexual y otras obras. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas VII* (p. 1- p. 152). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.¹⁴⁸

Freud, S. (1991) “La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna”. El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas IX* (p. 159- p. 182). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (1991). Cinco conferencias sobre psicoanálisis, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas XI* (p. 1- p. 128). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (1991). Tótem y tabú y otras obras. En J. L. Etcheverry (Trad.). *Obras*

¹⁴⁸ Las obras de Freud de la traducción de J. L. Etcheverry han sido ordenadas por año de la publicación, por tomo o volumen y por páginas, para facilitar el acceso a las citas ya que en estas ediciones cada tomo tiene una numeración independiente.

Completas V. XIII (p.1- p. 164). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (1991). “El Moisés de Miguel Ángel”. Tótem y Tabú y otras Obras. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas XIII* (p. 213- p. 242). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (1991). “Introducción al narcisismo”. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas XIV* (p. 75- p. 98). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (1991). “Pulsiones y destinos de pulsión”. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas XIV* (p. 105- p. 134). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (1991). “17a Conferencia: El sentido de los síntomas. Conferencias de introducción al psicoanálisis. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas XVI* (p. 235- p. 249). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (1991). “22a Conferencia: Algunas perspectivas sobre el desarrollo y la regresión. Etiología”. Conferencias de introducción al psicoanálisis. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas V. XVI* (pp. 309-325). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (1991). “23a Conferencia: Los caminos de la formación de síntoma. Conferencias de introducción al psicoanálisis. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas V. XVI* (p. 326- p. 343). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (1991) “Más allá del principio del placer”. Más allá del principio del placer,

Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras Completas XVIII* (p.1- p.62). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Freud, S. (2006) “La interpretación de los sueños”. En Luis López- Ballester y de Torres (Trad.), *Obras Completas I* (p. 1- p. 754). *RBA Coleccionables*. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.¹⁴⁹

Freud, S. (2006). “Material y fuentes de los sueños”. En Luis López- Ballester y de Torres (Trad.), *Obras Completas I* (p. 1- p. 754). *RBA Coleccionables*. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva

Freud, S. (2006) “Personajes psicopáticos en el teatro”. En Luis López- Ballester y de Torres (Trad.), *Obras Completas II* (p. 755- p. 1528). *RBA Coleccionables*. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.

Freud, S. (2006) “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen”. El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen, y otras obras. En Luis López-Ballester y de Torres (Trad.), *Obras Completas II* (p. 755- p. 1528). *RBA Coleccionables*. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.

Freud, S. (2006) “El poeta y los sueños diurnos”. El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen, y otras obras. En Luis López-Ballester y de Torres (Trad.),

¹⁴⁹ Las obras de Freud de la traducción de Luis López- Ballester y de Torres han sido ordenadas por nombre del texto, numero de tomo con paginas debido a que tienen el mismo año de publicación y hay una numeración continua entre los volúmenes o tomos.

Obras Completas II. (p. 755- p. 1528). *RBA Coleccionables*. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.

Freud, S. (2006) “La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna”. En Luis López-Ballester y de Torres (Trad.), Obras Completas II (p. 755- p. 1528). *RBA Coleccionables*. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.

Freud, S. (2006). “Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci. En Luis López-Ballester y de Torres (Trad.), Obras Completas III (p. 1533- p. 2412). *RBA Coleccionables*. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.

Freud, S. (2006). “Lo siniestro”. En Luis López-Ballester y de Torres (Trad.), Obras Completas IV (p. 2413- p. 3099). *RBA Coleccionables*. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.

Lacan J. (1975-1976). El Sinthome. *Seminario 23*.¹⁵⁰

RRP: Versión crítica actualizada por Ricardo E. Rodríguez Ponte. 1989-2003.

Edición digital para la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Recuperado de:

<http://www.lacanterafreudiana.com.ar/lacanterafreudianajaqueslacanseminario23.html>

CHO: Transcripción francesa de Monique Chollet (Biblioteca de la E.F.B.A. CG-186) traducida por R. Rodríguez Ponte. 1988.

JAM: Traducción de J.A. Miller. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2006.

¹⁵⁰ De este seminario se han recogido citas de sus diferentes versiones en español y francés, por lo cual, para la organización de las citas de este seminario, se ha realizado una codificación por siglas para facilitar el acceso a las mismas.

VS: Versión Staferla en francés. Recuperado de

<http://www.lacanerafreudiana.com.ar/lacanerafreudianaqueslcanstaferla.html>

Lacan J. (24 de noviembre de 1975). Discurso en Yale University. *Conferencias y conversaciones en las Universidades norteamericanas*. Recuperado de

<http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.5.1.26%20%20%20%20CONFERENCIAS%20Y%20CHARLAS%20EN%20UNIVERSIDADES%20NORTEAMERICANAS,%201975.pdf>

Lacan J. (24 de enero de 1976). De James Joyce como síntoma. *Conferencia pronunciada en el Centre Universitaire Méditerranéen de Niza*. Recuperado de

<http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.5.1.27%20%20%20%20DE%20JAIMES%20JOYCE%20COMO%20SINTOMA,%201976.pdf>

Lacan J. (5 de enero de 1977), Apertura de la sección Clínica. Recuperado de

http://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/ouverture_de_la_section_clinique.pdf

Lacan, J. (1983). El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia. *De la psicosis paranoica y sus relaciones con la personalidad*. En A. Alatorre (Trad.). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Lacan, J. (1984). L'Etourdit. *Revista Escansión N°1*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan J., Aubert J. (1987). *Joyce avec Lacan*. Paris: Navarin Editeur.

Lacan, J. (1988). La agresividad en psicoanálisis. *Los Escritos de Jacques Lacan*. (Versión Chollet). Trad. R. Rodríguez. Buenos Aires: Ed. E.F.B.A.

Lacan, J. (1988). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal

- como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Los Escritos de Jacques Lacan*. (Versión Chollet). Trad. R. Rodríguez. Buenos Aires: Ed. E.F.B.A.
- Lacan, J. (1988). “De Juan el fetiche a Leonardo del espejo”. Seminario 4. *La relación de objeto*. (Versión Chollet). Trad. R. Rodríguez. Buenos Aires: Ed. E.F.B.A.
- Lacan, J. (1997). Joyce el síntoma II. *Uno por Uno: Revista Mundial de Psicoanálisis* N°45. Buenos Aires: Ediciones Eolia.
- Lacan, J. (1998). “De Juan el fetiche a Leonardo del espejo”. La relación de objeto. *Libro 4*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1998). El fenómeno lacaniano. Uno por Uno: Revista Mundial de Psicoanálisis. N°46. Buenos Aires: Ediciones Eolia.
- Lacan, J. (2001). “Psicología y Metapsicología”. El yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica. *Libro 2*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2002). *Homenaje a Lewis Carroll*. Recuperado de <http://www.elsaborsaberdelpsic analisis.org/2011/02/15/homenaje-a-lewis-carroll-jacques-lacan/>
- Lacan, J. (2002). Conferencia en Ginebra sobre el síntoma. *Intervenciones y Textos 2*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Lacan, J. (2002). Homenaje a Marguerite Duras. Del arrebató de Lol Von Stein. *Intervenciones y Textos 2*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Lacan, J. (2002). El despertar de la primavera. *Intervenciones y Textos 2*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

- Lacan, J. (2002) La tercera. *Intervenciones y Textos 2*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Lacan, J. (2003). Hommage rendu à Lewis Carroll. *Ornicar ? N°50*. Paris : Navarin éditeur.
- Lacan, J. (2003). La Transferencia. *Libro 8*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2004). “Las Máscaras del Síntoma”. Las Formaciones del Inconsciente. *Libro 5*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2004). “Una salida por el síntoma”. Las Formaciones del Inconsciente. *Libro 5*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan J. (2005). “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”. De los nombres del padre. Trad. J. A. Miller. Buenos aires: Paidós.
- Lacan, J. (2006). “De Nuestros Antecedentes”. Escritos 1 y 2. *Obras Escogidas*. RBA Coleccionables. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.
- Lacan, J. (2006). “El Psicoanálisis y su Enseñanza”. Escritos 1 y 2. *Obras Escogidas*. RBA Coleccionables. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.
- Lacan, J. (2006). “Función y Campo de la Palabra y del Lenguaje en Psicoanálisis”. Escritos 1 y 2. *Obras Escogidas*. RBA Coleccionables. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.
- Lacan, J. (2006). “Intervención Sobre la Transferencia”. Escritos 1 y 2. *Obras Escogidas*. RBA Coleccionables. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.
- Lacan, J. (2006). “La Cosa Freudiana o Sentido del Retorno a Freud en Psicoanálisis”. Escritos 1 y 2. *Obras Escogidas*. RBA Coleccionables. Barcelona:

Editorial Biblioteca Nueva.

Lacan, J. (2006). “La Dirección de la Cura y los Principios de su Poder”. Escritos 1 y 2. *Obras Escogidas*. RBA Coleccionables. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.

Lacan, J. (2006). “La Instancia de la Letra en el Inconsciente o la Razón desde Freud”. Escritos 1 y 2. *Obras Escogidas*. RBA Coleccionables. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.

Lacan, J. (2006). “La significación del falo”. Escritos 1 y 2. *Obras Escogidas*. RBA Coleccionables. Barcelona: Editorial Biblioteca Nueva.

Lacan, J. (2008). De un Otro al otro. *Libro 16*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Lacan, J. (2009). La Ética. *Libro 7*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Lacan, J. (2010). La Angustia. *Libro 10*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Lacan, J. (2010a). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. *Libro 11*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Lacan, J. (2010b). Aun. *Libro 20*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Lacan, J. (2010c). De un discurso que no fuera del semblante. *Libro 18*. Trad. J. A. Miller. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Lacan, J. (2012). “El saber del psicoanalista”. *Hablo a las paredes*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2012a). *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. Clase 13-05-1959 (inédita). El deseo y su interpretación. *Seminario 6*.

Recuperado de

<http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.1.1.3.%20CLASE%2020.%20S%206.pdf>

Lacan, J. Clase de 11-05-1961(inédita). La transferencia. *Seminario 8*. Recuperado de <http://www.con-versiones.com.ar/pdfs/seminarioVIII-la-transferencia.pdf>

Lacan, J. Clase 19-12-1962 (inédita). La angustia. *Seminario 10*. Recuperado de <http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.1.4.6%20%20CLASE%2006%20S10.pdf>

Lacan, J. Clase 6-03-1963 (inédita). La angustia. *Seminario 10*. Recuperado de <http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.1.4.13%20CLASE%20-13%20%20S10.pdf>

Lacan, J. Clase 13-03-1963 (inédita). La angustia. *Seminario 10*. Recuperado de <http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.1.4.14%20CLASE%20-14%20%20S10.pdf>

Lacan, J. Clase 17-03-1965 (inédita). Problemas cruciales para el psicoanálisis. *Seminario 12*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/12/12.htm>

Lacan, J. Clase 5-03-1969 (inédita). De un otro al otro. *Seminario 16*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/16/13.htm>

Lacan, J. Clase 17-02-1971 (inédita). De un discurso que no sería de apariencia. *Seminario 18*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/seminario18-4.htm>

Lacan, J. Clase 10-03-1971(inédita). De un discurso que no sería de apariencia. *Seminario 18*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/seminario18-5.htm>

Lacan, J. Clase 15-12-1971 (inédita). O peor. *Seminario 19*. Recuperado de <http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.1.8.2%20CLASE%2002%20%20S19.pdf>

Lacan, J. Clase 19-01-1972 (inédita). O peor. *Seminario 19*. Recuperado de <http://www.lacanerafreudiana.com.ar/2.1.8.4%20CLASE%2004%20%20S19.pdf>

Lacan, J. Clase 9-04-1974 (inédita). Los incautos no yerran (Los Nombres del Padre). *Seminario 21*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/21/11.htm>

Lacan, J. Clase 16-11-1976 (inédita). “Las identificaciones”. Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/1.htm>

Lacan, J. Clase 14-12-1976 (inédita). “El sistema tórico y el contra-psicoanálisis”. Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/2.htm>

Lacan, J. Clase 21-12-1976 (inédita). Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/3.htm>

Lacan, J. Clase 11-01-1977 (inédita). “Efectos de significantes”. Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/4.htm>

Lacan, J. Clase 18-01-1977 (inédita). “Lo real continua lo imaginario”. Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/5.htm>

Lacan, J. Clase 15-02-1977 (inédita). Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/7.htm>

Lacan, J. Clase 26-02-1977 (inédita). “Palabras sobre la histeria”. Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de

<http://psicoanalisis.org/lacan/24/8.htm>

Lacan, J. Clase 15-03-1977 (inédita). “Hacia un significante nuevo: I. La estafa psicoanalítica”. Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/10.htm>

Lacan, J. Clase 19-04-1977 (inédita). “Hacia un significante nuevo: II. La variedad del síntoma”. Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/11.htm>

Lacan, J. Clase 10-05-1977 (inédita). “Hacia un significante nuevo: III. Lo imposible de aprehender”. Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/12.htm>

Lacan, J. Clase 17-05-1977 (inédita). “Hacia un significante nuevo: IV. Un significante nuevo”. Lo no sabido que sabe de la una equivocación que se ampara en la morra. *Seminario 24*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/24/13.htm>

Lacan, J. Clase 11-04-1978 (inédita). Momento de concluir. *Seminario 25*. Recuperado de <http://psicoanalisis.org/lacan/25/10.htm>

Miller, J.-A. (1989). Conferencia de clausura a las Jornadas del Campo freudiano en Andalucía. *Revista de Información General de la Universidad de Granada* N° 36.

Miller J.-A. (2003). *La erótica del tiempo y otros textos*. Buenos Aires. Tres Haches.

Miller J.-A. (2003a). *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica: Curso de la Orientación lacaniana*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J.-A. (2004). *Los usos del lapso: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Editorial Paidós: Buenos Aires.

Miller, J.-A. (2005). *El otro que No existe y sus comités de ética: Seminario en colaboración con Eric Laurent*. Editorial Paidós: Buenos Aires.

Miller J.-A. [et. al.] (2007) “La invención psicótica”. Formas contemporáneas de la psicosis. *Revista Virtualia: Revista digital de la Escuela de Orientación Lacaniana*, año VI, N°16. Recuperado de <http://virtualia.eol.org.ar/016/default.asp?formas/miller.html>

Miller, J.-A. (2008). *El partenaire-síntoma: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J.-A. (2008b) Lección del 30 de enero (inédita). La Orientación Lacaniana. Departamento de Psicoanálisis de París VIII.

Miller, J.-A.(2008c) Lección del 10 de diciembre (inédita). La Orientación Lacaniana. Departamento de Psicoanálisis de París VIII.

Miller, J.-A. (2009). *Los inclasificables de la clínica psicoanalítica*. Barcelona: Editorial Paidós.

Miller, J.A. [et. al.], (2009b). *La Clínica Analítica Hoy: el Síntoma y el Lazo Social*. Buenos Aires: Grama Ediciones.

Miller, J.A. [et. al.] (2010). Psicoanálisis y Cultura. *Enlaces: Revista del Departamento de Estudios Psicoanalíticos sobre La Familia*. Buenos Aires: Grama Ediciones.

Miller, J-A. (2011). *Sutilezas analíticas: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Editorial Paidós: Buenos Aires.

Miller, J-A. (2012). *La fuga del sentido: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Editorial Paidós: Buenos Aires.

Miller, J.-A. (2013). *El lugar y el lazo: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J.-A. (2013a). *Piezas sueltas: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.

Miller, J-A. (2014). *El ultimísimo Lacan: Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.

Miller J-A. (2016) “El inconsciente y el cuerpo hablante”. Presentación del tema del X Congreso de la AMP en Rio de Janeiro. El cuerpo hablante: Sobre el inconsciente en el siglo XXI. Recuperado de

http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=la_escuela&SubSec=la_escuela&File=Desta
cados/14-05-22_Presentacion-del-tema-del-X-Congreso-de-la-AMP.html

II. Otras referencias

- Aliaga, J, Cortés, J.M. (1990). Arte conceptual revisado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Argán, G., Bonito, A. (1992) El arte moderno. Barcelona: Akal.
- André, S. (2002). *¿Qué quiere una mujer?* México: Editorial siglo XXI.
- Attie J. (s. f.). Raison et Reson. *Ornicar? Digital*. Recuperado de <http://www.wapol.org/ornicar/articles/jat0201.htm>
- Bassols, M. (2006) Una araña en el techo. *Revista Colofón N°26*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Bassols, M. (2012). “Lo real del psicoanálisis”. LO REAL EN LA CIENCIA Y EL PSICOANÁLISIS. *Revista Virtualia N°25*. Recuperado de <http://virtualia.eol.org.ar/025/Lo-real-en-la-ciencia-y-el-psicoanalisis/pdf/Lo-real-del-psicoanalisis.pdf>
- Battcock, G. (1997). *La idea como arte*. Documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili. Col. Punto y línea.
- Bernárdez, C. (1999). *Arte Hoy: Joseph Beuys*. Guipúzcoa: Editorial Nerea.
- Bodenmann-Ritter, C. (1995). *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid: Editorial Visor.
- Bosch, G. (febrero,1995). En el espíritu de Fluxus. *Revista Creación N° 13*.
- Brousse, M.-H. (2009). L’objet d’art à l’époque de la fin du Beau. *La cause freudienne N°71*. París: Seuil.

- Bustos, R. (2014). Ficción/Fixión: Síntoma, Creación e Invención. VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI. Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos aires: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- Caballero A. (2011). De la imagen a la letra. *Escritos sobre arte III*. Barcelona: Ediciones PRO.
- Caballero A. (2006). *El cuerpo y el espacio como productos de la acción*. Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/articulos/caballero/a-caballeroFotoPerf.htm>
- Caballero, A. (2014). De la escritura entre el arte y el psicoanálisis: del síntoma al sinthome. EPFCL –Forum Psicoanalítico de Barcelona.
- Collado, M. (2012). Escritura y Acción. *Revista Efímera N°4*.
- Chemama R. (1998). *Diccionario del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Dalí, S. (2009). *Diario de un genio*. Figueras: Maxi Tusquets Editores.
- Fernández, J. (1988). Arte efímero y espacio estético. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Fuentes A. (junio 2006) “La obra de arte como síntoma: Joyce según Lacan”. De la utilidad pública del psicoanálisis. *El Psicoanálisis: Revista de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis N°10*. Madrid.
- Fuentes A. (octubre-diciembre 2010). La función de la escritura en la experiencia psicoanalítica”. Actualidad del Pase. *Letras: Revista de Psicoanálisis de la*

Comunidad de Madrid- ELP. N°1. Madrid.

Fuentes A. (2016). *El misterio del cuerpo hablante*. Barcelona: Gedisa editorial.

Gallo, J. (2007). *Arte y Suplencia: Los Nombres del Padre en Vincent Van Gogh*

(Tesis de maestría Universidad John F. Kennedy). Recuperado de

<http://www.kennedy.edu.ar/deptos/psicoanalisis/tesis/jairogallo.pdf>

Giussani, D. (2007). *Algunas consecuencias teóricas y clínicas de la última teoría del síntoma en Lacan* (Resumen Tesis de maestría Universidad John F. Kennedy)

Recuperado de <http://www.kennedy.edu.ar/Deptos/Psicoanalisis/tesis/Giussani.pdf>

González B. (2008). Arte, escritura y psicoanálisis. *Affectio Societatis* N°8.

Recuperado de

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/view/5361/4717>

Gueguen P.-G. (2008). “Pouétes de Pouasie”. *Revista consecuencias: Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento* N°2. Recuperado de

<http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/002/template.php?file=arts/variaciones/gueguen.html>

Gueguen P.-G. (2016). “El escabel y el sinthome”. Conferencia del X Congreso de la AMP en Río de Janeiro. Recuperado de

<http://www.congressoamp2016.com/uploads/5bd9e6bf7ffa0aa513952d38c43fde42e318f852.pdf>

Hakobyan R. (s. f.). *La solución por el arte moderno: la creación de la artista Marina Abramović*. Recuperado de <http://www.enapol.com/es/template.php?file=Textos/La->

solucion-por-el-arte-moderno_Ruzanna-Hakobyan.html

Ierardo, E. (2005). La liebre y el coyote; encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys. Recuperado de <http://www.temakel.com/presentacionierardo.htm>

Kaufmann, P. (1996). *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis: El aporte Freudiano*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Klein, M. (1990). “La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo”. Amor, culpa y reparación. *Obras Completas V. I* (p. 224- p. 237). Buenos Aires: Editorial Paidós.

Larriera S. (enero-abril 2011). “El hecho de lenguaje”. La enfermedad de la SALUD MENTAL. *Letras: Revista de Psicoanálisis de la Comunidad de Madrid- ELP N° 2*. Madrid.

Laurent E. (2012). *Hablar con el propio síntoma, hablar con el propio cuerpo*. Recuperado de http://www.enapol.com/es/template.php?file=Argumento/Hablar-con-el-propio-sintoma_Eric-Laurent.html

Laurent E. (2016). “Hablar con su cuerpo-escabel”. Conferencia del X Congreso de la AMP en Rio de Janeiro. *El cuerpo hablante: Sobre el inconsciente en el siglo XXI*. Recuperado de <http://www.congressoamp2016.com/uploads/c3f71dd82a4b49810fe36b590cfa03275c9ac77d.pdf>

López G. (2016). Del santo al artista, la herejía de Joyce. *Virtualia: Revista digital de la EOL N°33*. Recuperado de

<http://virtualia.eol.org.ar/031/template.asp?Consecuencias-de-la-Ultimisima-Ensenanza/Del-santo-al-artista-la-herejia-de-Joyce.html>

Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Ediciones Akal.

Pérez J-F (s. f.). *Desabonado del inconsciente: fórmula preliminar del concepto de sinthome*. Recuperado de

<http://wapol.org/es/articulos/TemplateArticulo.asp?intTipoPagina=4&intEdicion=2&intIdiomaPublicacion=1&intArticulo=1793&intIdiomaArticulo=1&intPublicacion=13>

Phelan P. (2003). *La ontología de performance: representación sin reproducción*. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/05/la-ontologia-de-performance.html>

Raymondi, J-A. (2017). *Efecto de lo inconsciente en-cuerpo: la sustancia gozante en Lacan* (Tesis de doctorado Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <http://eprints.ucm.es/36083/1/T36907.pdf>

Recalcati, M. [et. al.] (2011). *Las tres estéticas de Lacan: Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

Saal F. et. al. (1996). *Escritura y psicoanálisis*. México: Editorial Siglo XXI.

Schejtman F. (2013) *Sinthome: Ensayos de Clínica Psicoanalítica Nodal*. Buenos aires: Grama Ediciones.

Segal, H. (1964). *Introducción a la obra de Melanie Klein*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Referencias en la obra de Lacan N°4 y 5. Publicación de la Fundación de la Casa del Campo Freudiano, Buenos Aires, 1992.

Referencias en la obra de Lacan N°33. Publicación de la Fundación de la Casa del Campo Freudiano, Buenos Aires, 2005.

Tarrab, M. (s. f.). “*Savoir y faire*”. AMP Asociación Mundial de Psicoanálisis.

Recuperado de

<http://wapol.org/es/articulos/TemplateArticulo.asp?intTipoPagina=4&intEdicion=2&intIdiomaPublicacion=1&intArticulo=1824&intIdiomaArticulo=1&intPublicacion=13>

Toro, D. (2009). *El arte de Performance: Una aproximación entre arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Grama.

Vásquez A. (2006). Música y Filosofía: registros polifónicos de John Cage a Peter Sloterdijk. *Revista Encuentros Multidisciplinares N°24*. Fundación General de la Universidad Autónoma de Madrid.

Vásquez, A. (2007). Joseph Beuys “Cada hombre, un artista”: Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería. *Revista Almiar N°37*. Madrid: Margen Cero.

Vásquez A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómada Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas N° 1*. Madrid: Ediciones Complutense.